

Der veiene møtes

Utviklingen av en kunstverden ved et teater i Ouagadougou

Vilde Straume Wiig



Masteroppgave ved Sosialantropologisk institutt

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2012

Der veiene møtes

Utviklingen av en kunstverden ved et teater i Ouagadougou

Vilde Straume Wiig

Masteroppgave ved Sosialantropologisk institutt

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2012



Stråttaket over teaterets scene ruver høyt over husene.

© Vilde Straume Wiig

2012

Der veiene møtes. Utviklingen av en kunstverden ved et teater i Ouagadougou

Vilde Straume Wiig

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Oslo Kopisten

iv

Sammendrag

Croisée des Chemins, som direkte oversatt til norsk betyr «kryss» eller «veiskille», er et teater i Ouagadougou, hovedstaden i det vestafrikanske landet Burkina Faso. Ved dette teateret gjennomførte jeg våren 2011 mitt feltarbeid.

Som en urbant lokalisert, internasjonalt orientert kunstinstitusjon blir *Croisée des Chemins* av informantene mine omtalt som et moderne teater, enestående i sin formidling, sitt virke og sin struktur. Ansatte ved teateret er opptatt av å skape en profesjonell institusjon av høy kunstnerisk kvalitet. For å gjøre dette er *Croisée des Chemins* plassert nettopp i krysset. Deltagende i flere transnasjonale samarbeidsavtaler får aktørene ved teateret tilgang både til økonomiske og kunstneriske ressurser. Lokalt på teaterfeltet i Ouagadougou bidrar et utvidet, resiprokt nettverk til at kunnskap og kompetanse utgjør et «ressursbasseng» teateret kan plukke fra (Becker 1982). Således er teateret en sammenstimling av nasjonale og transnasjonale verdier og impulser, en arena der ulike kunstneriske, sosiale og politiske motivasjoner og mål brytes mot hverandre. Gjennom kontaktene og fra plasseringen i krysset pågår arbeidet med å utvikle en kosmopolitisk kunstverden.

Denne posisjonen innebærer samtidig at både teateret som institusjon og aktørene må ta stilling til en rekke dilemmaer og tvetydigheter lokalisert i virksomheten og i dem selv som handlende individer. Teaterarbeiderne benytter seg av en tilgang på europeiske bistandspenger, men jeg opplever at de samtidig vil identifisere seg vekk fra en kolonial arv. Dette skaper en spenning mellom kunstneriske og politiske intensjoner og mål. Retoriske omveier og strategiske manøvrer fører likevel til at aktørene opprettholder *Croisée des Chemins* som en autonom kunstinstitusjon. Lokalt i Burkina Faso ønsker teaterets aktører å skape et teater som kan være en politisk og sosial endringsagent, samtidig som det skal skille seg fra andre lokale institusjoner og teatertradisjoner. Kunstnerisk plasserer de seg vekk fra det mer instrumentelle opplysningsteateret. I møte med publikum står de friest til selv å definere sin teatertradisjon, men det er også i dette møtet teateraktørene befinner seg i en ambivalens mellom lokale og internasjonale, kunstneriske og mer pragmatiske motivasjoner og mål. Gjennom en kosmopolitisk filosofi, der det kulturelle mangfoldet verdsettes, forhandler *Croisée des Chemins* frem sin kunstverden og posisjon både lokalt og internasjonalt.

Nøkkelord: teater, kunstverden, kosmopolitisme, transnasjonal, Ouagadougou, Burkina Faso

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært spennende og utfordrende. Det er i stor grad en ensom prosess, men samtidig ville jeg ikke greid det alene. Først og mest av alt vil jeg derfor takke mine informanter. Folket i Burkina Faso er eksepsjonelle og det har vært et privilegium å bli kjent med noen av dem. Denne oppgaven foreligger nå i stor grad takket være dere.

Av alle de kloke og varme mennesker jeg møtte er jeg evig takknemlig Armand. Hans blikk for sosiale relasjoners kompleksitet og evige ork til å diskutere antropologiske problemstillinger hjalp meg over enhver kneik. Takk til Margrethe Aaby for introduksjonen til feltet, din omtenkksomhet og viktige samtaler underveis i arbeidet.

Til min kunnskapsrike og humoristiske veileder, Odd Are Berkaak. Din entusiasme for prosjektet har vært uvurderlig i arbeidet med oppgaven og har inspirert meg til stadig dypere dykk i empirien. Tusen takk.

Å ha en klok og støttende familie er fabelaktig i en slik prosess. Spesielt takk til mamma, pappa, Ulrikke, Martine, Stefan, Ask og Ebbe – for all hjelp og evig fjas og glede. Og mine medstudenter og klippefaste korrekturlesere – Christina Stjernholm Nygaard, Maria Christophersen, Maja Tove Garnaas og Tina Næss – dere er en gullgruve. Takk for latter, pirk og kloke ord.

Sindre. Det gikk! Jeg er evig takknemlig for all den gode hjelpen, for ditt utømmelige lager av tålmodighet og for at du aldri tvilte på mine evner.

Vilde Straume Wiig

INNHOLDSFORTEGNELSE

PROLOG.....	1
KAPITTEL 1 INTRODUKSJON	3
BURKINA FASO OG OUAGADOUGOU	3
FORSKNINGSSPØRSMÅL OG OPPGAVENS STRUKTUR	5
TEORETISK GRUNNLAG	7
TIDLIGERE REGIONAL FORSKNING.....	14
CROISÉE I EN POSTKOLONIAL RAMME	15
KAPITTEL 2 METODE.....	19
FELTARBEID PÅ EN ARBEIDSPASS	20
NØKKELINFORMANTER	23
SPRÅK OG KOMMUNIKASJON.....	25
ETISKE VURDERINGER.....	28
KAPITTEL 3 TEATERET.....	31
CROISÉES HISTORIE OG STRUKTUR	32
SAMARBEID OG ROMMET MELLOM TEATER OG ØKONOMI.....	35
PÅ SCENEN	42
AVSLUTNING.....	47
KAPITTEL 4 MOT KUNSTEN.....	49
OPPLYSNINGSTEATER SOM MENINGSGIVENDE KONTRAST	55
KUNNSKAPSGIVENDE, MEN IKKE FOLKEOPPLYSNING	58
ARTIKULERING AV GRUPPENE, FLYTEN OVER GRENSENE	61
AVSLUTNING.....	64
KAPITTEL 5 EN HETEROGEN FORSAMLING	67
TRE INN I SALEN	68
DET URBANE PUBLIKUM.....	70
VELDEDIGHETEN OG KUNSTEN.....	77
AVSLUTNING.....	78

KAPITTEL 6 SØKEN ETTER ET EGET PUBLIKUM	81
DET RURALE PUBLIKUM	83
MYLDER PÅ TORGET, STRUKTUR I SKOLEN	85
OM PUBLIKUMS ERFARING OG UTØVERNES FORVENTNINGER	88
KOMMUNIKASJON OVER SCENEKANTEN	92
FRUKTBAR FRIKSJON	95
AVSLUTNING	96
KAPITTEL 7 AVSLUTNING	99
LITTERATUR	105

Prolog

Hva ligger i navnet, *Croisée des Chemins*? Jeg hadde vært ved teateret en måneds tid og tatt navnet, som direkte oversatt til norsk betyr «kryss» eller «veiskille», for gitt. Inntil nå. Idrissa, produsenten, svarte meg med et spørsmål: «Vil du ha den bokstavelige eller den billedlige betydningen?» Jeg ønsket meg begge deler og han fortalte.

«Alle hovedårer i Burkina Faso går gjennom Ouagadougou, og *Croisée des Chemins* ligger her – midt i Ouagadougou, midt i hjertet av Burkina.» Idrissa plukket i luften og viste med hendene hvordan linjene som på et kart alle leder inn i en knute, Ouagadougou, før de forsvinner ut på landsbygda igjen. «I tillegg er *Croisée des Chemins* det teateret i landet som knytter opp i seg mest nasjonal og internasjonal kunnskap. Her møtes aktører fra de andre kunst- og kulturinstitusjonene i Burkina i kraft av sitt håndverk og sine yrker. Scenearbeidere, skuespillere, teknikere, produsenter og regissører.» Mens han fortalte pekte han rundt på de titalls plakaten som hang på veggen. Her var Ibsen, Shakespeare og Molière, side om side med Aimé Césaire, Kourouma og Wole Soyinka. Menneskene avbildet hadde alle, utover sitt engasjement ved teateret, tilknytning til andre teatre, kompanier og dansegrupper. Idrissa ledet øynene mine mot et tysk navn. «Selv om teateret er lokalisert i Ouagadougou, har vi mange internasjonale partnere. Disse relasjonene sørger for å holde horisonten bred og gjør samtidig *Croisée des Chemins* til en variert og sammensatt arena for nyskaping. Skulle vi holdt oss til bare et burkinsk eller afrikansk uttrykk? Det hadde ikke vært tilstrekkelig – det er bare én form for teater. Vi liker oss i krysset, i veiskillet, med alle impulsene det innebærer. Her finnes det mange historier og like mange måter å fortelle de på.»

Denne oppgaven beveger seg i og tar sats fra nettopp dette veiskillet. Idrissa forklarte meg hvordan teateret ligger bevisst med åpne øyne i kryssfeltet for å kunne benytte seg av impulser som strømmer forbi og knytte seg opp mot ressurser hos andre aktører. Samtidig er teateret og aktørene utstyrt med visse forutsetninger for handling, som landets kolonihistorie og samtidspolitiske situasjon, og den lokale performancetradisjonen. I oppgaven tar jeg for meg hvordan teateret og dets verdier skapes og gjenskapes i en kontinuerlig forhandling mellom de forutsetninger, strømninger og ressurser som gjøres relevant av aktørene og som aktørene selv beveger seg innenfor og formes av. Dette er deres praksis, derfor gir det seg til syne og adresseres i oppgaven gjennom relasjonen mellom utøvere og publikum, i historiene teateret forteller, i organisasjonens struktur og i nettverket mellom aktørene.



Kart over Burkina Faso.

Kapittel 1 Introduksjon

Croisée des Chemins (heretter *Croisée*) er et teater, en institusjon og et lokale for både opplæring, og produksjon og visning av teaterforestillinger i Ouagadougou, Burkina Faso. Teaterets aktører definerer *Croisée* som en moderne institusjon og det omtales av flere på kunstfeltet i Ouagadougou som enestående i sin formidling, sitt virke og sin struktur. Ansatte ved teateret er opptatt av å skape og drive en institusjon med høy kunstnerisk kvalitet. Våren 2011 gjennomførte jeg mitt feltarbeid ved dette teateret. I tillegg gjestet jeg flere av Ouagadougous andre kunst- og kulturinstitusjoner. Utover materialet fra hovedstaden bidrar empiri fra en nasjonal turné til å gjengi et nyansert bilde av den sammensatte kunstverdenen i Burkina Faso. Deltagerne i denne verdenen, og i hovedsak de med nær tilknytning til teateret, utgjør mine informanter.

Jeg forstår informantene mine, og andre med tilknytning til teaterfeltet i Ouagadougou, som aktører. Ordet teateraktører betegner dermed selvbevisste individer med intensjoner og evne til å ta valg og handle i relasjon til kontekst, situasjon og andre aktører. Samtidig anerkjennes de som deltagere i en kunstverden der kollektivitet og samarbeid for opprettholdelse er viktige kvaliteter. Således har de institusjonelle rammene og kunstverdenen innvirkning på aktørens valg og handlinger. Teateret og forestillingene opptrer som aktører og får agens i relasjon til eksempelvis teaterarbeiderne eller publikum (Gell 1998:21-22).

Burkina Faso og Ouagadougou

Burkina Faso er en del av Vest-Afrika og det som ofte omtales som det fransktalende Afrika. Størsteparten av landet ligger på sahel-plataet, plassert mellom Sahara i nord og mer tropiske områder i sør. Burkina Faso er et av verdens fattigste land. I underkant av 44 % av befolkningen på rundt 17 millioner er under 15 år, og den gjennomsnittlige forventede levealderen er 56 år (Globalis 2012). Omtrent 90 % av innbyggerne driver med jordbruk, hvilket gjør landet ekstra sårbart under de lengre tørkeperiodene. Burkina Faso har ingen kystlinje og delvis på grunn av høye utvinningskostnader, men også gitt avstanden til kysten, har få av mineralressursene blitt utnyttet. Arbeidsmigrasjon er utbredt, spesielt blant unge menn. Omtrent 10 % av befolkningen bor og jobber til enhver tid i Elfenbenskysten og andre vestafrikanske land, i hovedsak med sesongarbeid på plantasjer (Globalis 2012). Mange burkinere reiser også til Frankrike i jakten på et bedre liv, selv om det, ifølge informantene mine, ligger mye ære i å bli i hjemlandet.

De fem militærkuppene i Burkina Faso siden frigjøringen fra Frankrike i 1960, vitner om et ustabil politisk klima og dårlig fundert infrastruktur. Slik Engberg-Pedersen (2001) påpeker, finnes dype konfliktlinjer i det burkinske samfunnet, delvis som et resultat av store ulikheter mellom den politiske eliten og den øvrige befolkningen. Under kolonitiden tok de regionale «[...] lederne, innsatt av koloniherrerne, i liten grad hensyn til lokalbefolkningens behov og ønsker» (Engberg-Pedersen 2001:79). Denne skjeve maktutøvelsen, samt anklager om korrupsjon og straffefrihet for politikere, ble gjentatt i beskyldningen mange av mine informanter og store masser av protesterende våren 2011 rettet mot den nåværende presidenten, Blaise Compaoré. I løpet av mitt feltarbeid opplevde Compaoré motstand i form av hyppige demonstrasjoner og opprør.

Compaoré kom til makten i det siste statskuppet, en forholdsvis blodig affære i 1987, da han styrtet og drepte sine tidligere allierte, deriblant landets store revolusjonshelt Thomas Sankara. Compaoré hadde i 1983 hjulpet Sankara til makten, og hans svik mot Sankara er fortsatt sterkt til stede i innbyggernes kollektive minne. Informantene mine bedyret at «det var Sankara som i 1983 virkelig frigjorde burkinernes tanke og integritet, og sådde håp for fremtiden.» Sankara ga sitt land navnet Burkina Faso – *det hederlige folks land* – en sammensetning av ord fra de to dominerende lokale språkene; *moore* og *dioula*.

Revolusjonshelten Sankara figurerte også i Croiséés ene stykke våren 2011. Begge teaterstykkene den våren refererte mer eller mindre direkte til Burkinas sosiopolitiske situasjon og historie. Jeg forstår teateret og aktørene på teaterfeltet som et resultat av og en drivende kraft i både historiske og politiske prosesser, og mener derfor at kunstverdenen ikke er isolert, men flettet sammen med andre sfærer gjennom teaterarbeiderne og stykkenes tematikk. Kunstneriske og kulturelle uttrykk kan fungere som politiske talerør og teateret som en endringsagent nettopp fordi det ikke i første omgang er konstruert som en politisk organisasjon. I overkant av en fjerdedel av stykkene satt opp siden Croisée åpnet i egne lokaler har tematisk berørt eksempelvis korrupsjon, klassekamp og kvinners rettigheter, og bearbeider dermed problematikk som rører seg i menneskenes liv. Samtidig stilles kritiske spørsmål til maktelitens legitimitet. Både for publikum og aktører ved teateret kan forestillingene dermed skape rom for refleksjon og forhandling.

I dag er Burkinas befolkning inndelt i rundt 60 ulike etniske grupper og det skal finnes tilsvarende antall språk (Hagberg 2001). Aktørene ved teateret har bakgrunn i til sammen 10 forskjellige grupper. Det etniske og religiøse mangfoldet i landet fremheves av dem som en

stor styrke. Foruten hyppig *plaisanterie*, en form for humoristisk, ofte statusorientert mobbing, som at en som tilhører den etniske majoriteten mossi kaller en person fra minoritetsgruppen samo for sin slave, er det få synlige etniske eller religiøse konflikter i landet. Muligens er det også slik – og dette er synet jeg forfekter i oppgaven – at den store lokale variasjonen i grupper og språk, den grunnleggende forståelsen for ulikheter, og toleransen overfor andre religioner er det som klargjør grunnen for Croiséés transnasjonale samarbeid. Filosofen Appiah (2006) legger den gyldne regelen – du skal gjøre mot andre slik du vil andre skal gjøre mot deg – frem som et av målene kosmopolitter streber etter. Samtidig sier han at det ikke er en enkel oppnåelse (Appiah 2006:63), men kanskje har teateraktørene et fortrinn gitt nasjonens indre variasjon i etniske grupper, livsstil, moral og verdier.

Ouagadougou, Burkinas hovedstad, har i underkant av to millioner innbyggere. Mange av disse bor i sentrum, der smale jordveier og små murhus skaper et nett av liv på hver side av *les barrages*, byens kunstige vannreservoarer. Ouagadougou tar sikte på å være en av regionens fremste innen kunst og kultur, og tilbyr hvert år flere festivaler innen teater og performance, kino, kunsthåndverk, jazz og hip-hop – for å nevne noen. Den biennale, internasjonale filmfestivalen FESPACO trekker folk fra alle verdenshjørner til byen. Kinoene dominerer fortsatt kulturtilbudet og fremstår for mange som en mer tilgjengelig kunstform, men sakte begynner Ouagadougous teatre å etablere seg i innbyggernes bevissthet. Et av Croiséés mål er nettopp å skape en lojal publikumsbase i lokalbefolkningen, og de ønsker å gjøre det gjennom å adressere lokal tematikk så vel som ved å vekke kunstnerisk nysgjerrighet og spenning.

Forskningsspørsmål og oppgavens struktur

Som vist i prologen forstår jeg teateret som plassert i et kryssfelt. Introduksjonen av sted og politisk kontekst gir et innblikk i Croiséés lokale handlingsrammer. Teaterets praksis finner sted i møtene mellom lokal tradisjon og kontekst, og transnasjonale samarbeid. Nettopp på bakgrunn av plasseringen i kryssfeltet er det ikke gitt hvordan aktørene jobber med å skape Croiséés teatertradisjon og kunstverden.

Problemstillingen er som følger: *Teateret er en sammenstimling av nasjonale og transnasjonale verdier, ressurser og impulser, og en arena der ulike kunstneriske, sosiale og politiske motivasjoner og mål brytes mot hverandre. Hvilke dilemmaer og ambivalenser gir*

seg til syne i teaterets praksis? Hvordan forhandler aktørene med disse i utviklingen av sin kunstverden?

Betegnelsene *internasjonal*, *transnasjonal* og *transkulturell* fordrer en begrepsavklaring først som sist. Som jeg vil vise gjennom oppgaven forstår jeg Croiséé som deltagende i *transnasjonale* og *transkulturelle* praksiser, hvor verdier, tradisjoner og personer beveger seg på tvers av og forbi – transenderer – nasjonale og kulturelle grenser (Schiller 2007:449). Der *transnasjonal* ivaretar de ulike lokale holdepunktene og kan være mer treffende for å beskrive aktiviteten på enkeltmenneskeplan, opplever jeg at *internasjonal* i større grad betegner prosesser på en større skala og et fellesskap der nettopp det *internasjonale* blir den primære tilhørigheten. I likhet med *global* siktes det til mer omfattende verdenssystemer (Schiller 2007:449). Derfor benytter jeg meg i oppgaven av *transnasjonal* og bruker *internasjonal* helt enkelt som en betegnelse på de ikke-burkiniske samarbeidspartnerne. *Kosmopolitisme*, mer utfyllende presentert senere i introduksjonen, forstår jeg som både filosofien bak og idealet for aktørenes *transnasjonale* praksis (Appiah 2006; Hannerz 2007). Fordi alle begrepene tar for seg flyt og forbindelser i verdenssamfunnet, på tvers av grenser og mellom nasjonalstater eller kulturer på et eller annet vis, er en renskåren begrepsavklaring problematisk. Betegnelsene vil tidvis overlappe og flettes inn i hverandre.

Oppgaven er delt inn i syv kapitler, der de to første tar for seg kontekstualisering, forskningsspørsmål, introduksjon av teoretisk grunnlag og metode. I kapittel 3 presenteres teaterets historie og struktur. Jeg synliggjør de økonomiske og kunstneriske bånd teateret har med internasjonale samarbeidspartnere og hvordan det forhandles med disse. Dimensjonene av samarbeidet gjøres relevante i relasjon til Burkinas koloniale historie og en utfordrende bistandsdiskurs. I kapittel 4 presenterer jeg hvordan Croiséés aktører plasserer det de omtaler som litterært teater i relasjon til opplysningsteater, en mer utbredt form for teater i Burkina Faso. Aktørene distanserer seg fra opplysningsforestillingene både av pragmatiske grunner – for å opprettholde Croiséé som en autonom institusjon – og av kunstneriske grunner – for å verne om et åpent tolkningsrom i teateret. Gjennom et fokus på relasjoner på tvers av institusjoner og sjangere vil jeg tydeliggjøre aktørenes utvidede, resiproke nettverk med både lokale og internasjonale aktører. I siste del av oppgaven, kapittel 5 og 6, vil jeg fokusere på relasjonen mellom utøvere, publikum og forestilling. Variasjonen i publikum og deres bruk av teateret viser hvordan Croiséé inngår i andre sosiale felt lokalt. Videre vil jeg fokusere på hvordan teateraktørene bruker publikum i utviklingen av sin teatertradisjon og kunstverden. Under teaterets nasjonale turné åpenbarte det seg et kommunikasjonsgap mellom de

«distingverte», urbane teaterarbeiderne og de «ignorante», rurale publikummerne (Bourdieu 1995). Kommunikasjonsvanskene fremhever flere av dilemmaene Croisée må forhandle med i utviklingen av en kosmopolitisk kunstverden.

Teoretisk grunnlag

I størsteparten av den antropologiske forskningen på teater i ikke-vestlige samfunn er det nettopp relasjonen mellom ritual og teater som står i fokus, og analyser av drama og teater har nære bånd til symbolantropologien (se bl.a. Turner 1969 og 1982; Schechner 1985 og 1990; Conteh-Morgan 1994). De to teaterstykkene jeg fikk inngående kjennskap til på feltarbeid, «Det var en gang...» og «Taushetens stemmer», tok opp i seg både lokalt spesifikk og universell tematikk. Iscenesettelsen, uttrykket og målgruppen var tilsvarende variert. I utgangspunktet er det problematisk, om ikke nytteløst å grunnfeste opphavet til den burkinske dramatiske tradisjonen nettopp fordi tradisjon og historie også er produkter i kontinuerlig endring. «Opprinnelige» burkinske ritualer kan ha blitt manipulert og konstruert eksempelvis av kolonimakten, som hadde et behov for å kategorisere og forstå de «primitives» tro, holdning og handling. Med et tilsvarende utgangspunkt kritiserte Schechner (1990) de såkalte Cambridge-antropologene for deres teori om et «*sacer ludus*», «primærriualet», som utgangspunkt til gresk tragedie og komedie. Antagelsen kan verken stadfestes eller avkreftes, og Schechner argumenterer for at teateret er relatert til, og like gjerne kan ha sitt opphav i musikk, dans, sport, spill eller pedagogikk (Schechner 1990:24; Schechner 1988). Likeledes er den burkinske dramatiske tradisjonen en prosess som stadig omformes.

Burkinske eller vestafrikanske ritualer og tradisjonelle seremonier kan uansett anses som et av flere utgangspunkt til Croisées teatertradisjon, i første omgang ved å ligge til grunn som en av flere arenaer for kollektiv handling. For de deltagende, både skuespillere og publikum, er teaterforestillingen, i likhet med ritualer, en distinkt situasjon i en større sosial kontekst der mennesker, eller grupper av mennesker får mulighet til å oppnå en selvrefleksivitet. Turner vektlegger hvordan ritualer innebærer handlinger og inneholder symboler som både er refererende til, og kondenserende av mening i relasjon til det øvrige samfunnet (Turner 1964).

Det tilsvarende gjelder teateret, men i større grad fremviste en forestilling på Croisée flere virkeligheter og kondenserte både mening, handlingsforløp, sted og tid for å gjengi historier i sin helhet. En teaterforestilling kunne også fungere endrende og delvis oppdragende idet skuespillerne var opptatt av å vekke kritiske holdninger hos publikum og utvide deres

horisont. Likevel opplevde jeg sjelden at teaterarbeiderne eksplisitt knyttet ritualer eller religion til de enkelte stykkene eller teaterverdenens prosjekt generelt. Og i motsetning til rituelle seremonier er ikke publikum ved en teaterforestilling pliktige til å møte opp, det følger ingen sosiale konvensjoner ved deres fravær (Conteh-Morgan 1994). Gjennom min erfaring fra feltarbeid og denne analysen støtter jeg derfor opp om en antropologisk vinkling som i mindre grad knytter teater i ikke-vestlige samfunn til rituell performance.

I *Croiséés* oppsetninger lå det ofte direkte koblinger til Burkina Fasos politiske historie og en kontinuerlig sosiopolitisk motstandskamp. Både «Det var en gang...» og «Taushetens stemmer» tok tak i samfunnspolitiske temaer, begge kritiserte presidenten og den politiske elitens manglende kontakt med folket. Man kan forestille seg hvordan et mulig kontinuum fra tradisjonelle ritualer, gjennom sosiale dramaer og til teaterscenen har blitt avbrutt av kolonitiden og deretter nødvendige oppgjør med koloniale og postkoloniale politiske maktovergrep (Turner 1982; Schechner 1985; Conteh-Morgan 1994). Litteraturviteren Conteh-Morgan kritiserte også den nigerianske forfatteren Wole Soyinka for en ahistorisk og dialektisk forståelse av to sinn, et afrikansk og et vestlig, som konstruerer et skille mellom afrikansk, rituell drama og vestlig, moderne drama. Poenget Conteh-Morgan kommer til her støtter godt opp om mine empiriske observasjoner av teaterfeltet i Ouagadougou; at de koloniale herjinger og dilemmaene rundt avkolonialiseringen, postkolonial kollaps i sosiale strukturer og fremveksten av diktaturer, stadig fungerer som (et av flere) definerende elementer i og tema for teaterforestillingene (Conteh-Morgan 1994:26). Det tette båndet med Frankrike har også ført til den franske og øvrige europeiske dramatiske tradisjons påvirkning på det burkinske teaterfeltet. I tillegg har relasjonen åpnet opp for at flere burkinske regissører og skuespillere har tatt sin utdanning og arbeidet i Frankrike.

Med det som utgangspunkt vil min analyse av teateret utover denne sammensatte bakgrunnen innebære et fokus på teaterets estetiske, kommunikative og pragmatiske prosjekter. *Croisée* er lokalisert i Ouagadougou, i en vestafrikansk, historisk og tradisjonelt informert nåtid, men har samtidig nære bånd til flere europeiske teateraktører og transnasjonale kunstverdener. Teateret er påvirket av lokal dramatisk tradisjon som musikkteater og dans, og har samtidig en sterk politisk agenda. Selve organisasjonen er bygget og jobbet fram av et samarbeid mellom ulike internasjonale og lokale aktører. Diskursen jeg her tar stilling til er dermed til stede i antropologien så vel som blant teaterarbeiderne, som en kulturproduserende diskurs hvor de som driver innen denne verdenen definerer og skaper rom for teater.

Performancebegrepet er nyttig i en slik horisontal tilnærming til teater og teaterets relasjon til andre kunst- og kulturuttrykk, eller andre performative sjangere. Schechner (1988) sidestiller teater, spill, sport og ritualer som performance gjennom å beskrive noen grunnleggende og delte kvaliteter, som «[...] en egen tilnærming til tid; en egen verdi knyttet til objekter; regler for handling, og; ofte egne konstruerte eller tilsidesatte steder for aktivitetene» (Schechner 1988:8). Performance og performativitet er begreper som i utstrakt grad også er benyttet i relasjon til handling og oppførsel utover rammen av en teaterforestilling eller andre opptredener. Wulff (1998) viser til Baumans definisjon av performance: «[E]n estetisk markert og forhøyet kommunikasjonsform, innrammet på en spesiell måte og fremført for et publikum» (Bauman i Wulff 1998:105). Begrepets verdi for denne oppgaven ligger også i at det innlemmer publikum som en aktiv del av hendelsen. I likhet med denne definisjonen benytter jeg meg i oppgaven ikke av performance eller performativitet som betegnende for handling utspilt av aktører innen en gitt sosial kontekst, men sikter heller til de spesifikke forestillingene. Performance åpner opp for et relasjonelt og horisontalt blikk på teateret som støtter opp om tilnærmingen jeg anla innledningsvis – nemlig at Croisée er et teater i krysningspunktet mellom lokal tilhørighet og tradisjoner, og transnasjonale bevegelser og impulser.

Definisjon og avgrensning av begreper som kunst og kultur, kanskje spesielt i sammenheng med en publikumsstudie (som følger i oppgavens siste del) vil, i følge sosiologen Danielsen, være å begi seg inn i en diskusjon om «essensielt omstridte begreper» (Danielsen 2006:9).¹ Selv om ethvert samfunn, institusjon eller kunstmiljø kan ha visse konvensjoner og standarder for hva som kan betegnes som kunst og kultur, er eksempelvis teaterforestillinger ofte sensorisk og individuelt erfart hvilket gjør avgrensningen omtrent umulig. Derimot er det nettopp i dette udefinerbare rommet kunstprosjektet har sine muligheter; resepsjonskategoriene (som «god» eller «dårlig» kunst) er nødt til å være åpne og uavklarte. Var de entydige og presise ville refleksjon og undring være vanskelig. Dermed anser jeg det ikke som min oppgave å definere mine informanternes, teaterets eller forestillingenes kunstverdi, eller «artness» (Becker 1982; Danielsen 2006).

Aktørene ved teateret omtalte sine produksjoner og sitt felt som kunst, teater eller dramatikk, så vel som kultur. En definisjon av arenaen og teaterets virke er således subjektiv og

¹ «Essensielt omstridte begreper er begreper som ikke bare benevner omstridte forhold, det er begreper som selv inngår i kontroverser som begrepene skal si noe om» (Danielsen 2006:9).

kontekstavhengig, og i konsekvens bruker også jeg ulike betegnelser. Kunst som begrep ble ofte brukt når aktørene vektla sin særegne posisjon på teaterfeltet. Teater og dramatikk er begreper som ble gjort relevante når de så seg opp mot andre kunstretninger. Derfor kan det være av større interesse å studere hvordan og i hvilke relasjoner de definerende prosessene foregår blant aktørene, og hva som deri etableres som meningsfulle andre, i gitte sammenhenger. Avgrensningen mellom litterært teater og opplysningsteater i kapittel 4 tar for seg slike prosesser.²

Analysen underbygges av Gells (1998) teori om kunst og agens i den forstand at jeg fokuserer på sosial interaksjon og relasjoner mellom mennesker, og mellom mennesker og kunsten, i kunstens omliggende (Gell 1998:26). Gell ønsket å utvikle en studie av kunst som i hovedsak var antropologisk og fokuserer dermed på sosiale relasjoner og det som manifesteres i interaksjonen mellom kunstobjekter («indekser») og kunstneren, betrakteren og prototypen eller motivet (Gell 1998; Schneider 2012, i trykk).³ I mitt tilfelle dreier dette seg rundt teaterets kommunikasjons- og nettverksprosjekt. Jeg forstår teaterverdenens nettverk som flere sett av relasjoner som binder aktører, institusjoner og kunsttradisjoner sammen. Teaterstykkene og teateret som institusjon får sin mening, og kan videre studeres og vurderes nettopp gjennom og i relasjon med eksempelvis de skuespillerne som fremfører eller publikum ved forestillingene, eller i institusjonens relasjon til andre lokale kunst- og kulturinstitusjoner. Slik blir teateret sosialt effektivt (Gell 1998:15; Schneider 2012). Selv om Gells (1998) teorier i stor grad omhandler de materielle kunstverkenes prosess og vektlegger objektene virkningskraft, opplever jeg likevel at hans fokus på sosial interaksjon og relasjoner med fordel kan overføres til min analyse.

Gell oppfordret derimot til å vende antropologiske studier av kunst vekk fra kulturspesifikk estetisk evaluering (Gell 1998). I denne oppgaven mener jeg disse to innfallsvinklene kan forenes på bakgrunn av at aktørene stadig evaluerer sitt arbeid ved teateret i forhold til andre, særlig lokale retninger og bevegelser innen teater. Schneider (2012) viser i denne sammenheng til at Gell har blitt kritisert for å undergrave viktigheten av symbolsk mening, kommunikasjon (der kunsten anses som medium) og estetikk (Layton 2003, Bowden 2004 og Winter 2007 i Schneider 2012). Som jeg vil vise nedenfor vektlegger jeg i analysen

² I kapittel 4 vil jeg også redegjøre for min bruk av de to betegnelse.

³ I likhet med Gell forstår jeg agens som et relasjonelt og kontekstavhengig konsept, og agentenes intensjoner, bevissthet, oppmerksomhet etc. forstås relasjonelt ved at enhver agent forutsetter en motpart (Gell 1998:21-22).

kommunikasjon mellom blant annet utøver og publikum. Dette fokuset knyttes opp mot befolkningens varierende tilgang til teateret som arena, kommunikasjonsform og konsentrasjonen av mening.

Beckers (1982) kultursosiologiske teori om *art worlds*, i denne oppgaven referert til som kunstverdener, har vært et sentralt verktøy i analysen av mitt empiriske materiale. Becker vektlegger at kunstverdener dreier seg om kollektivitet: «En kunstverden består av alle de mennesker hvis aktivitet er nødvendig i produksjonen av det karakteristiske verket som den verdenen, og kanskje også tilgrensede verdener, definerer som kunst» (Becker 1982:34). I tidligere samfunnsvitenskapelige studier av kunst og kultur hadde det vært mye fokus på to ledd, nemlig kunstneren og kunstverket. Becker så nødvendigheten av å fjerne fokuset på den ofte genierklærte virtuosen og heller utvide forståelsen til å innebære de personer som innehar de mer tekniske, bakenforliggende oppgavene (Becker 1982:17-19).

Becker studerte kunstproduksjon via samhandlingsmønstre og ikke primært som meningsunivers. Videre påpekte han at det ikke er snakk om et sett ytre grenser som definerer kunstverdenen, heller er den «[...] et etablert nettverk av samarbeid og bånd mellom deltagerne» (Becker 1982:34-35). Samtidig er kunstverdenforståelsen anknyttet institusjonelle teorier hvilket kan bety at et sett romlige og forestilte grenser likevel eksisterer. Klassisk kunstverdenteori kan videre kritiseres for å overse maktstrukturer i forståelsen av at alle roller og oppgaver er like nødvendige for produksjonen, og forestilt jevnbyrdige (Schneider 2012).

Ved Croisée var samarbeid, kontinuitet og gjensidig avhengighet høyt aktet blant fast ansatte ved teateret, prosjektansatte, kunstneriske partnere og økonomiske bidragsytere. Det ble tidlig klart for meg hvordan alle hadde uunnværlige roller og utførte nødvendige oppgaver.

Aktørene hadde en stort sett felles forståelse av teaterets konvensjoner og hvordan man tok i bruk og baserte seg på disse konvensjonene for å gjenskape og utspille historier og situasjoner på scenen. På en arena med stadig utskiftning av mennesker og variasjon i uttrykk fungerer konvensjonene som regler og grunnstrukturer slik at teateret består (Becker 1982). Alt dette, og tilstedeværelsen og bruken av det sterke og verdifulle nettverket mellom aktørene, underbygger en forståelse av de teateransatte og andre aktører på feltet som deltagere i en kunstverden.

Jeg mener mye av Croisées arbeid ligger i å skape en kunstverden. Denne kunstverdenen er både lokalt forankret og internasjonalt orientert. Deltagelsen i en global dramatisk tradisjon er

således en viktig kvalitet ved Croiséés kunstverden. Jeg benytter meg også av begrepet teaterfelt for å betegne alle de bevegelser, aktører, sentre og institusjoner som driver innen teater lokalt i Ouagadougou og Burkina. I stor grad overlapper Croiséés kunstverden og teaterfeltet, men ofte skiller Croiséés kunstverden seg ut fra det resterende teaterfeltet. Dette med tanke på organisasjonsstruktur, og formidling og tematikk i forestillingene. Avgrensningen er etisk, men bygger på de lokale klassifikasjonsskjemaene teateraktørene bærer på og uttrykker.

Når aktører og medlemmer ved Croisée og publikum i så stor grad vurderte det organisatoriske, strukturelle og kunstneriske arbeidet opp mot teateret som en institusjon, hvorav institusjonen dermed blir et fysisk rammeverk for kunstverdenen, synliggjør det relevansen av en institusjonell teori, lik Beckers (1982; se også Thornton 2007). I det henseende anerkjenner jeg «[...] institusjonen som område for produksjon og sirkulasjon av kunsten» og kulturen (Gell 1998:8). Samtidig skiller teaterfeltet i Burkina Faso seg fra institusjonelle teorier i den forstand at aktørene ikke er like stedlig isolert og bundet til Croisée. Det er ikke et institusjonsteater i den forstand vi kjenner det fra Norge, og hverken skuespillere eller scenearbeidere (med unntak av noen få) er fast ansatt. Schneider (2012) kritiserer den institusjonelle teorien for å anlegge smale, stedsbundne utgangspunkt, som dermed motvirker en mer dynamisk analyse (Schneider 2012). Dette er også grunnen til at jeg sammenfatter kunstverdenteorien med perspektiv om nettverk og kosmopolitisme. Først da opplever jeg det som mulig å gripe an det mer flytende og sammensatte teaterarbeidet ved Croisée.

Gell (1998) gjorde et bevisst valg i sin antropologiske kunstteori om å ikke bevege seg innenfor kunstverdenbegrepet, nettopp for å kunne behandle ikke-vestlig kunst så vel som vestlig (Gell 1998; Schneider 2012).⁴ De globale og flyktige kunstverdenene defineres ikke nødvendigvis etter vestlige begreper og termer, som vestlig institusjonell kunstteori (Bydler 2004). I en forlengelse av dette vil jeg peke på problematikken ved at man i utgangspunktet skiller mellom vestlige og ikke-vestlige kunstverdener. Som jeg vil vise i oppgaven krysses, og kanskje også utviskes denne grensen i det daglige da Croiséés arbeid forutsetter og vedlikeholder transnasjonale bånd, og teateraktørene forholdt seg kontinuerlig og aktivt til

⁴ Kunstverdenteorier var i utgangspunktet utviklet for vestlig situerte kunstverdener, av akademikere orientert mot kunst (og gjerne samtidskunst) som har sitt utspring i Vesten (se for eksempel Thornton 2006). Likevel har teorien en overføringsverdi og er nyttig å tenke med, og det kan avstedkomme ny kunnskap nettopp ved at jeg benytter teoriene i en forståelse av teaterverdenen i en vestafrikansk lokalitet.

globale bevegelser. Likevel står de retoriske skillene ved lag, og det er blant annet forhandlingen av kunstverdenen i relasjon til denne dynamikken – mellom de retoriske kategoriseringene og teaterarbeidernes praksis – som er interessant å utforske i studiet av teateret i en vestafrikansk, urban kontekst.

Teateraktørene investerte mye i å skape og opprettholde nettverk på tvers av stedlige rammer og forestilte økonomiske eller nasjonale grenser. Jeg sier «forestilte» fordi avhengig av kontekst og ramme for handling, ble grensene relevante som sperrer. Og der jeg med mitt utgangspunkt tidvis kunne se hindre som vanskelig lot seg forsere, så mange av informantene mine spennende samarbeid og nye muligheter. Stadig fortalte noen om nye prosjekter, som regionale kunst- og kultursentre eller internasjonale og krysskulturelle festivaler. De hadde lite eller ingen startkapital, og få hadde konkret erfaring med denne typen administrativt arbeid. Likevel regnet de med å kunne høste både den nødvendige kunnskapen og økonomiske midler til prosjektene sine. Joel (scenograf og skuespiller) skulle starte dramaskole på landsbygda. Maxime (skuespiller og danser) fortalte at han ønsket å opprette en internasjonal, omreisende dansefestival. De var på runder hos ambassader og hos de franske og tyske kultursentrene for å oppspore midler. Maxime lurte også på om jeg kunne sette han i kontakt med norske dansegrupper og støtteordninger. Croisée hadde seks ulike partneravtaler med europeiske organisasjoner under mitt feltarbeid. Både enkeltpersoner, kompanier og institusjoner benyttet seg således av nettverket for å skaffe tiltrengt kunnskap og ressurser, både nasjonalt, regionalt og transnasjonalt.

På bakgrunn av disse bevegelsene forstår jeg informantene mine som kosmopolitiske aktører. Jeg følger Appiahs (2006) forståelse av kosmopolitisme som, fremfor noe annet, et menneskelig fellesskap der nasjonale, etniske, kulturelle og andre grenser krysses på bakgrunn av en anerkjennelse av nettopp mangfoldet (Appiah 2006:xix). Kosmopolitisme er min forklaringsmodell på det informantene mine omtalte som *mélange*, *métis* og *échange*⁵ – beskrivende ord for den praksisen som finner sted gjennom kulturutvekslingen og andre samarbeid i kunstverdenen.

Kosmopolitisme i denne sammenheng dreier seg ikke om en rotløshet, eller individenes globale reiser og mulighet til selv å være mobile (Hannerz 2007). Heller betegner det hvordan de tar i bruk ressurser, lar seg påvirke av impulser og bearbeider nye verdier på bakgrunn av

⁵ Henholdsvis *blanding*, *miks* og *utveksling* eller *bytte*.

evner og ønsker til å forstå på tvers av grenser (Hannerz 2007; Appiah 2006). Dette er mer eller mindre bevisste valg. Det kan være strategisk og pragmatisk begrunnet, men også bygge på en grunnidé om at det skal være mulig å ta opp i seg elementer fra en hvilken som helst strømning, plukke fra et hvilket som helst repertoar (Becker 1982).

Hannerz stiller spørsmål ved om kosmopolitisme kan bety det samme for alle i en verden formet av regionale ulikheter (Hannerz 2007). Er kosmopolitisme oppfattet likt av de store læremestrene på teaterfeltet med utdannelse fra Paris, ferske scenearbeidere på Croisée eller meg som tilreisende antropolog? Sannsynligvis ikke. Feld (2012) p apeker relasjonen mellom kosmopolitisme som et akademisk begrep og en empirisk beskrivelse, med grunnlag i sine erfaringer med kosmopolitiske jazzhistorier i Accra, og viser til at han omtaler

«[...] cosmopolitanism from below, to reimagine cosmopolitanism from the standpoint of the seriously uneven intersections, and the seriously off-the-radar lives of people who, whatever is to be said about their global connections, nonetheless live quite remotely to the theorists and settings that usually dominate cosmopolitanism conversations in academia.» (Feld 2012:7)

Maktstrukturer tilknyttet kosmopolitisme kommer til syne i Ouagadougous kunstverden blant annet n r teateraktørene m ter publikum på landsbygda. Til tross for at skuespillerne ikke nødvendigvis med overlegg spiller på ulikhetene, blir det tydelig at deres horisont innen teater er bredere og at de har en annen tilgang til og forståelse for kunstuttrykket enn deler av det rurale publikum.

Bruken av en kosmopolitisk innfallsvinkel er dermed nyttig for å utfylle Beckers (1982) teori om kunstverdener på flere m ter. For det første tillater den en utforskning av hvordan kunstverdenen forlater de institusjonelle rammene og på en fruktbar m te krysser nasjonale og kulturelle grenser. For det andre blir det mulig å identifisere dilemmaene og aktørenes tvetydighet i møte med lokale utfordringer som det rurale publikum og den høye andelen hvite publikummere på den urbane scenen.

Tidligere regional forskning

Størsteparten av tidligere antropologisk forskning i Burkina Faso og Vest-Afrika for øvrig tar utgangspunkt i at det er et fattig land med sparsomme naturressurser og stort etnisk mangfold. Utnyttelse av jord, forvaltning av landområder og strategier; bistand og utvikling (Zougouri

2008); lokalpolitikk og autoritet (Hagberg 1998; Engberg-Pedersen 2001); fattigdom og migrasjon (Hagberg 2001); og studier av etnisitet og religion (Somé 1994) er blant temaene utforsket i Burkina Faso. Skinners (1974) studie av Ouagadougous urbane utvikling avbilder byens endring i kolonialismens etterdønninger. Foruten at de utvalgte gir en god oversikt over hvilke temaer som har vært sentrale i antropologisk forskning i Vest-Afrika, sier det mye om problematikken som gjør seg gjeldende for lokalbefolkningen.

Av tidligere forskning på kunst og kultur i regionen er det særlig Ruuds (1997) hovedoppgave i sosialantropologi som har pekt seg ut som et relevant bidrag i min sammenheng. Ruud tar for seg den nigerianske dramatiker Ola Rotimis adaptasjon av den greske tragedien *Oidipus Rex*. Studien har vært nyttig i mitt arbeid med å utforske nyere dramatisk tradisjon i regionen. I planleggingsfasen benyttet jeg meg også av Lundebys (2002) avhandling om kinopublikum i Ouagadougou. Etersom kino og teater fyller såpass ulike roller lokalt, har denne i ettertid vist seg mindre relevant for mitt fokus.

Croisée i en postkolonial ramme

Burkina Fasos historie og politiske struktur kan med fordel forstås i en postkolonial kontekst. Likeledes forstår jeg postkolonialisme som en del av Croisées ramme for handling.

Planleggingen av feltarbeidet hadde sådd en tanke om at teaterets samarbeid med diverse europeiske organisasjoner og tilskudd i form av europeiske bistandspenger, kunne komme til å havne i konflikt med fremveksten av en burkinsk teatertradisjon. Jeg undret om ikke motivene kunne komme i veien for kunsten idet jeg leste at Croisée ble finansiert blant annet for å virke demokratiutviklende i Burkina Faso (UD 2012). Utover dette var informantene mine svært kritiske til de militære intervensjonene i Libya og Elfenbenskysten, og diskusjonene om «Vestens vedvarende imperialisme og den politiske elitens neokolonialisme» gikk for full hals i turnébussen. Motstand mot en kolonial tankegang var derfor i min bevissthet under feltarbeidet. Kategorisering på bakgrunn av etnisitet og nasjonal tilhørighet er således et utgangspunkt for oppgaven og knyttes opp mot både kosmopolitisme og postkolonial teori. Samtidig benytter jeg meg ikke av etnisitet eller nasjonalitet som analytiske begreper og de er sekundære for oppgaven som sådan. Unntaket vil være at jeg benytter meg av Barths (1969) studie av etniske grupper og grenser, men da for å bedre forstå teateraktørens kategorisering av lokale teatertradisjoner.

Loomba (2005) peker på at begrepet postkolonialisme er problematisk både i romlig, temporal og ideologisk forstand.⁶ For det første gir ikke en generell bruk av begrepet plass til variasjonene i distinkte koloniale situasjoner. Prefikset viser til at postkolonialisme nødvendigvis kommer etterpå, i kjølvannet av kolonialismen, samtidig som det fortrenger det som var før. Dermed kan det virke som om landet er nødt til å være totalt avkolonisert, økonomisk, politisk og kulturelt, før det postkoloniale inntre, noe som i flere tidligere kolonistater ikke er tilfelle (Loomba 2005:12). I likhet med slik Loomba (2005:16) foreslår bruker jeg begrepet ikke bare for å betegne kolonialismens slutt, men også som påminnelse på den kontinuerlige kampen mot kolonial dominans og arv, underordning og undertrykkelse. En polariserende postkolonial diskurs på bakgrunn av frykten for en opprettholdelse av «[...] økonomisk og sosial avhengighet og kontroll» (Loomba 2005:11), er én del av bakgrunnen for burkinernes virkelighetsoppfattelse.

Burkina Fasos nasjonale og kulturelle identitet, og teaterhistorie, er påvirket av kolonialistenes egne strukturer, historie og kulturelle bakgrunn (Conteh-Morgan 1994). Dette har åpnet for at flere av regissørene jeg møtte har tatt sin utdanning i Frankrike og at Burkinas teatertradisjon i så stor grad er informert av fransk og europeisk klassisk drama. Da jeg forhørte meg om hvordan skuespillerne opplevde samarbeidet med europeiske regissører, la alle vekt på, i likhet med produsenten i innledningen, at det er avgjørende for fremveksten av en moderne, aktuell og profesjonell teatertradisjon at man lar seg påvirke av og tar i bruk internasjonale så vel som nasjonale impulser. Appiahs (2006) beskrivelse av det sammensatte og mangfoldige, kosmopolitiske samfunnet fanger godt min opplevelse av teaterarbeidernes bilde av at teatertradisjonen hører relasjonene og prosessene til, den er ikke i en upåvirket kulturs eie (Appiah 2006:129).

Dermed fikk jeg bekreftet min innledende tanke om kolonialt «grums i systemet». Samtidig kom det til syne en av mangfoldige ambivalenser teateret som aktør og aktørene ved teateret forholder seg til i det daglige arbeidet. De postkoloniale prosessene har hatt ulik innvirkning på det politiske liv, og skapelsen og gjenskapelsen av en burkinsk, litterær teatertradisjon. Loomba (2005:19) viser til at «[...] antikoloniale posisjoner er innebygd i spesifikke historier og kan ikke kollapse inn i en ren opposisjonell essens». Teateraktørens manøvrering i

⁶ Det er også problematisk å skille tydelig mellom imperialism, kolonialisme, og neo-variantene av begge, ettersom definisjonene avhenger av ulike historiske mutasjoner (Loomba 2005). Likevel følger jeg Loombas avgrensning i romlige termer: «Imperialisme kan fungere uten formelle kolonier (som USAs imperialism i dag), i motsetning til kolonialisme» (2005:12).

ambivalensene peker på at det samtidig finnes et handlingsrom som i større grad er informert av nettverk og kosmopolitisme (Appiah 2006), enn dualistiske nord/sør-dilemmaer.

Kapittel 2 Metode

Feltarbeidet som aktivitet og metode er særegent for den antropologiske vitenskapsgrenen (Rabinow 1977). Rabinows søkende inngang til felten i Marokko, hvordan han fløt avgårde sammen med mennesker og til nye steder, er et godt bilde på hvordan jeg opplevde at feltarbeidet ble til underveis. Jeg gjennomførte feltarbeid på en urban arbeidsplass, en del av en kosmopolitisk kunstverden, med den tilhørighet og tilgang det kan innebære. Samtidig er Croisée og aktørene lokalt situert og informert. Teateret ble min base og empirien springer i hovedsak ut av teateret som samhandlingsarena, samt tilslektede arenaer i byen.

Som nyankommet i Ouagadougou var inntrykkene både berikende og utmattende. Potensielt nyttig informasjon svirret overalt. Omgivelsene ga meg grunnlag for å forstå informantenes hverdag utenfor teateret, byens uttrykk og impulser blandet seg raskt i mitt dagligliv. Etter nærmere en måned i felten fant jeg et rom til leie hos en eldre fransk dame, Hélène, i sentrumsbydelen Bilbalogho, kun en kort gåtur fra teateret. Lik de fleste andre hus i byen var vårt avgrenset mot veien med en høy mur. Innenfor muren fantes to hus, Hélène leide ut det andre til venner og turister. Den stadige ankomsten av nye mennesker, både afrikanere og europeere, var berikende for prosjektet mitt; det var alltid noen innom som hadde interesse av å diskutere aspekter ved Burkinsk kultur og livet i Ouagadougou. En gårds plass med avgrensede områder til matlaging og klesvask, i tillegg til et majestetisk mangotre, knyttet de to husene sammen. Burkinske familier bruker ofte uteområdet mer enn selve huset, fra februar til juli er det så uoverkommelig varmt inne at mange også tilbringer natten under åpen himmel.

Vis-à-vis huset vårt bodde bydelens mossihøvding; ansvarlig for åndelige kontakter og rituelle fetisjer. *Mogho Naba*, kongen av mossiene, har flere høvdingar under seg som en gang i tiden hersket i hvert sitt område av byen og landet forøvrig. Nå driver de mer en rådgiververksamhet. Til alle døgnets tider vandret det folk inn og ut gjennom porten hans. Tett inntil høvdingens hus lå en av byens moskeer. Fortere enn jeg regnet med vente jeg meg til å våkne klokken fire om morgenen og etter hvert blandet bønneropene seg med lyden av naboens haner og mopeder som ble ruset på veiene. Slik Feld (2012) viser opplevde jeg nabolaget mitt som en «klassemikset kryssblanding» (Feld 2012:5); to unge jenter jobbet hele dagen med å kløyve ved utenfor porten min, nabokona vinket trofast fra huset sitt hver gang jeg syklet forbi. Fire menn i mekanikeroveraller ventet på mopeder å reparere, frisørsalongen

sendte reggeamusikken ut til folket. Det var burkinere, ivorianere, senegalesere, kinesere og franskmenn, religiøse ledere og høvdinger, grønnsaksselgere, skreddere og en lokal tv-stasjon. Alle disse strømmingene informerte min opplevelse av dette sammensatte og mangfoldige lokalsamfunnet, og min forståelse av hverdagen til aktørene ved teateret, publikummet forestillingene retter seg mot, hvilke historier de forteller og måten de velger å fortelle dem på. Skapelsen av en tilhørighet til stedet opplevde jeg også som ekstra viktig for et urbant feltarbeid. Jeg kjente meg igjen i mine informanternes behov for å «kunne» byen sin. Kunstverdenen og teaterfeltet i Burkina Faso er i seg selv et urbant fenomen. Kjennskap til byen, samt tilhørigheten, kunnskapen om hva som skjer, hvor man skal være og ikke, økte min forståelse for og ga meg ytterligere innpass i teaterfeltet.⁷

Feltarbeid på en arbeidsplass

Valget av et teater som feltunivers begrunnes først og fremst i personlig interesse. Jeg hadde en forestilling om at delt lidenskap for dramatikkens verden og skuespillerkunsten, ville skape resonans mellom teateraktørene og meg selv. Dette ga en god base. Samtidig opplevde jeg, i og med at Croisée er et profesjonelt teater og en arbeidsplass, visse forventninger til egenskaper og kunnskap som jeg stadig jobbet med å møte. Foruten en grunnleggende forståelse av språket fantes et krav om å kjenne til rutiner, ansvarsområder, ulike prosesser i prosjektene og terminologien. Jeg ønsket ikke å forstyrre eller sinke de andre i arbeidet, og håpet i samme ånd å kunne være en ressurs på teateret. Fordi det anerkjennes at posisjonene på teateret ikke er medfødte, men tillærte evner, hadde aktørene en innstilling om at det også var mulig for meg å lære. Med det sagt tok det likevel over en måned før jeg fikk mulighet til å hjelpe til med selv de enkleste oppgaver. Fra begynnelsen av overkommuniserte jeg min erfaring med teater og musikk for å fremstå som en som «passet inn» i miljøet, en som kjenner rammene, arbeidsmetodene og prosessene. Jeg fikk dele kontor med de andre i administrasjonen, var til stede på forestillinger og øvelser, og deltok til og med på en audition. Om enn for bare et kort øyeblikk fikk jeg en kroppslig erfaring av hvordan det kunne være å stå på scenen i Ouagadougou, og jeg fikk vist at deres praksis var noe jeg anerkjente som yrke.

Til motsetning plasserte min rolle som antropolog på feltarbeid meg helt tydelig som en *outsider*, de færreste hadde en forståelse av antropologi og nesten ingen kunne skjønne

⁷ Se også Woods (2006) for en interessant fremstilling av hvordan urbane, afrikanske rom er skrevet inn i og representeres gjennom moderne kunst og litteratur.

hvorfor jeg gjorde feltarbeid på dette teateret. Det var utfordrende å gi tilfredsstillende svar på disse spørsmålene, noe som gjorde både meg selv og informantene mine usikre, og tidvis mistenksomme. Etter mange forsøk på å forklare møttes vi likevel på halvveien, og mine informanter slo seg til ro med at jeg studerte «teaterantropologi». Det ble forventet at jeg kunne mye teatervitenskap, men samtidig lettet det kommunikasjonen og relasjonene betraktelig idet teaterarbeiderne opplevde at de forsto hvem jeg var og hva jeg skulle. Ved å anerkjenne mine informanters forståelse av meg og min rolle åpnet jeg for å dele på makten i situasjonene. Maktbalansen mellom forsker og informant er intrikat og jeg (og trolig også de) ble usikker når rollene i disse relasjonene vinglet (Fangen 2004). Som feltarbeider ønsket jeg ofte å ha oversikt og en slags kontroll over min egen rolle i situasjonene, men jeg kunne som nevnt bli tilskrevet meninger, kvaliteter (både gode og dårlige), ønsker og behov av andre. Delvis fordi jeg kun ville vise noen sider ved min personlighet, en streben etter å være mest mulig nøytral og objektiv, og delvis på grunn av tilskrivelsen utenfra kunne jeg ofte føle at jeg manglet nødvendig kontroll over egen rolle og posisjon i feltsituasjoner.

Gjennom feltarbeidet opplevde jeg i flere situasjoner at jeg «forskete oppover». Fangen (2004) viser til motsetning at det er relativt vanlig i deltagende observasjonsstudier å «forske nedover», blant annet har forskeren gjerne bakgrunn fra middelklasse, mens de det forskes på tilhører arbeiderklassen. Hun sier videre at å forske nedover kan være enklere med tanke på innpass og tillatelse (Fangen 2004:121-122). I og med at jeg kommer fra et rikt, nordeuropeisk land, med muligheten til å reise i seks måneder som student, stemmer dette skillet umiddelbart overens med min erfaring. Samtidig opplevde jeg det motsatte gjennom å gjøre feltarbeid på en arbeidsplass, og det på et område jeg har stor personlig interesse i og respekt for. Mange av informantene mine hadde lang arbeidserfaring og utdanning på feltet, de var anerkjente og dyktige skuespillere, regissører eller scenearbeidere. Gjennom utvekslingsprosjektene hadde de jobbet sammen med europeiske skuespillere og regissører av slik størrelse at jeg godt visste hvem det var snakk om. Teaterarbeiderne var kanskje ikke rike eller mektige, men hadde til gjengjeld høy status og høstet anerkjennelse i byen, regionalt, og noen til og med internasjonalt (Fangen 2004:122).

Til tross for et stedsdefinert feltunivers⁸ var det til tider vanskelig å oppdrive informantene på teateret (Frøystad 2003:45-46). Arbeidsdagene til spesielt de kunstnerisk engasjerte var

⁸ Men samtidig også temadefinert feltunivers, ved at noen av informantene mine var uten tilknytning til teateret, og nettverksdefinert, gjennom at informantene alle er relatert til hverandre på bakgrunn av sin deltagelse i teaterfeltet eller kunstverdenen på et eller annet vis (Frøystad 2003:45-46).

hektiske og langt fra rutinepreget, og det kunne være problematisk å lage avtaler (Fangen 2004:122). Ved å oppholde meg mest mulig i teaterets lokaler fikk jeg likevel truffet informanter, men jeg måtte stadig introdusere meg selv og prosjektet for nye folk. Denne utskiftningen, tilkomsten og frafallet av mennesker kunne være frustrerende idet jeg opplevde at det påvirket mulighetene for å bli dypere kjent med teaterarbeiderne. Innen jeg hadde fått en god tone med noen, forsvant de videre til neste prosjekt. I ettertid har jeg sett at dette delvise kaoset på feltarbeid er «[...] data i den forstand at det gjenspeilet hvordan hverdagen til [teaterfolkene] fortonet seg» (Fangen 2004:122). Lien (1997) viser til dette som midlertidigheten ved «moderne» feltunivers, her som motsetning til en stereotyp landsbyantropologi. Teateret er verken helhetlig eller totalt, det favner ikke om alle aspektene ved aktørens liv, men innebærer heller noen praksiser, kontekster og relasjoner de inngår i, og utgjør en av flere overlappende verdener (Lien 1997:28). Videre nyttet det ikke for meg, slik Lien også beskriver, kun å sitte og vente på at noe skulle skje. For å få innblikk i verdenen og nettverkets «flyt av hendelser» (Lien 1997:30) slang jeg meg ofte med når de ulike aktørene skulle på øvelse, radiointervju, andre forestillinger, hjem til lunsj eller lignende. Den nasjonale turneen er et slikt langvarig prosjekt jeg fikk ta del i. Jeg brukte også mye tid på teaterets kontor for å få innblikk i den daglige driften.

Innlevelse i felten og bruken av ulike metodiske tilnærminger er videre, etter min erfaring, en balansekunst av dimensjoner. Ikke for mye, ikke for lite. Ikke for interessert, men heller ikke uinteressert. Ikke lik noen for godt, ikke vis at du misliker noen. Til tider oppleves det hele selvutselettende, andre ganger oppfriskende. Wadels (1991) beskrivelser av hvordan en feltarbeider må justere og endre metodisk innfallsvinkel, bruk av teori og midlertidig analyse i en kontinuerlig runddans, gir et godt bilde av mine metodiske utfordringer og den prosessen jeg opplevde feltarbeidet som (Wadel 1991). Det var en eksperimentell og refleksiv aktivitet som ikke bare krevde sitt av meg, men også av informantene mine. Stadig måtte jeg forklare hvordan feltarbeid er en utforskende aktivitet, langt fra statisk, og at de uventede spørsmålene jeg stilte dem var et resultat av at en situasjon eller et utsagn hadde ledet meg inn på nye veier. Jeg sammenlignet feltarbeidet med prosessen frem mot en teaterforestilling; man vet at det skal ende opp på scenen, men ikke hvilken vei man tar for å komme dit. Denne analogien opplevde jeg som forløsende i relasjon med særlig flere skuespillere. Fangen (2004) vektlegger at fleksibiliteten i problemformuleringen, både under feltarbeidet og i skriveprosessen, er noe av det som kjennetegner deltagende observasjon og feltarbeid (Fangen 2004:39). I samtaler med kjente eller nye, potensielle informanter kunne jeg gjerne sette et

tema, men ofte bar praten avgårde i helt andre retninger. Ved å la situasjonen og ikke minst informantene forme samtaleemnene, opplever jeg at den empirien jeg sitter igjen med ligger nærere de virkelige livssituasjonene enn hvis jeg hadde holdt samtalen slavisk til egne oppfatninger og spørsmål (Fangen 2003). Likevel, både underveis i felten og kanskje spesielt i analyse- og skrivearbeidet, er det ikke til å komme unna at gjennom å praktisere antropologiske metoder, og med base i antropologisk teori, produseres vitenskapen samtidig som den beskrives (Law 2004:13). Jeg er dermed enig med Law i at det «[...] ikke er slik at vi gjennom metodene våre oppdager og avbilder virkeligheten, men heller er vi deltagere i iverksettelsen av disse virkelighetene» (Law 2004:45). Min opplevelse er at vi er litt av begge deler; verden eksisterer uavhengig av betrakteren, samtidig er betrakterens oppfatning delvis skapt av blikket.

Nøkkelinformanter

Mine informanter var i utvidet forstand alle aktører tilknyttet teateret eller den øvrige kunstverdenen gjennom å være representant for samarbeidspartnerne, publikum eller annet. Hovedinformantene mine var de ansatte i administrasjonen og de skuespillerne som ofte var innom. Gjennom deltagelse på turneen, forestillinger og ved øvelsene til «Taushetens stemmer», hadde jeg mer eller mindre tett kontakt med et tjuetalls skuespillere, noen regissører og endel scenearbeidere.

Jeg velger i oppgaven å bruke betegnelsen informanter til tross for at det innebærer et skjevt maktforhold. Min forståelse av teateret som etablert gjennom menneskelig aktivitet innebærer at det i hovedsak er aktørene som gir stedet mening. I oppgaven vil jeg derfor fastholde et aktørperspektiv som i sin tur også kan bidra til å balansere informantbegrepet.

Arsene og Aminata, begge ansatt i administrasjonen på teateret, dog i ulike posisjoner i hierarkiet, og Joel, som jeg vil presentere nøyere under, skulle vise seg å være viktige personer for forskningen. De fungerte som nøkkelinformanter eller portvakter; personer som i større grad enn andre hjalp meg inn i felten, introduserte meg for potensielle informanter og nyttige bekjentskaper, og ga meg informasjon og nødvendig kunnskap eller tips slik at jeg kunne oppnå ytterligere dybde og bredde i materialet mitt (Fangen 2004:63-64). På hvert sitt vis var de åpne for å prate om mer tabubelagte eller sanksjonerte temaer, eksempelvis økonomi, seksualitet og samlivsrelasjoner, tradisjonell religion og ritualer, og korrupsjon. Gjennom disse samtalene fikk jeg mulighet til å tilpasse mine vitenskapelige kategorier

underveis (Wadel 1991; Rabinow 1977:38). Med mange av de andre informantene mine opplevde jeg at det var vanskelig å stille konkrete spørsmål; spørsmål jeg stilte av vennligsinnet interesse kunne bli oppfattet som graving i privatlivet.

Andre uka i felten ble jeg kjent med Joel. Han var en entreprenør, en enslig mann i begynnelsen av tredveårene som foruten å jobbe som skuespiller og scenograf drev et firma sammen med to kamerater. Croisée leide ofte inn Joel som scenograf til oppsetningene. Gjennom de siste syv årene hadde han deltatt på flere kurs både i regi av Croisée og de andre teatersentrene. Kort tid etter jeg hadde møtt han forklarte Joel meg at han opplevde seg selv som forskjellig fra mange av de andre ved teateret, noe jeg etter hvert som jeg ble kjent med han kunne si meg enig i. Han arbeidet lange og harde dager, hadde en fot i alle leire og pleiet kontaktene sine med stor kløkt, noe som tidvis førte til at han jobbet gratis for anerkjente regissører og produsenter. At tjenestene en dag ville komme han til gode var han helt sikker på. Jeg opplevde at denne holdningen også lå til grunn for Joels villighet til å introdusere meg for alle og enhver. På denne måten ble jeg en aktiv del av hans nettverk. Slik Hannerz (2007) beskriver det opplevde jeg Joel som kosmopolitisk idet han hadde «[...] en kultivert evne til å manøvrere med en eller flere kulturer i tillegg til hans egen» (Hannerz 2007:70).

Der få andre forsto prosjektet mitt viste Joel fra første stund et begrep om feltarbeid og antropologiske temaer og innfallsvinkler. Dette var tidsbesparende og behagelig, men samtidig problematisk ettersom han hadde en forutinntatt oppfattelse av hvilken informasjon som var relevant for meg og serverte meg allerede analysert kulturell kunnskap. Hans mer eller mindre abstrakte idé om hva jeg som antropolog fra Vesten var interessert i og ønsket kunnskap om, kunne i begynnelsen være frustrerende. Ettersom jeg tilbrakte tid med Joel gjennom hele feltarbeidet ble jeg imidlertid kjent med hans motiv og hvordan hans fortolkninger av det burkinske samfunnet og oppfattelse av antropologens ønsker var kontekstuellet betinget. Rabinow (1977) gir en god fremstilling av de nære informantenes utfordringer og den dialektiske prosessen mellom antropolog og nøkkelinformant. Han beskriver hvordan Ali, en «insider's outsider», gjennom kontakt med antropologen stadig ble nødt til å innta en posisjon i en slags «[...] liminal, selvbevisst verden mellom kulturer» (Rabinow 1977:39). Sammen danner antropologen og informanten – som i mitt tilfelle ikke bare var hjelpsom, men også satte sin stolthet i rollen som bindeledd og hadde et brennende ønske om at jeg skulle forstå det han formidlet – et likere erfaringsgrunnlag som ikke bør tas for gitt.

Ikke overraskende tok relasjonen til Joel raskt form av et vennskap. Slik Fangen skriver kan dette sikre innpass, men samtidig føre til at andre i miljøet blir skeptiske til om de er sikret en nøytral fremstilling hos forskeren (Fangen 2004:63). Spesielt på den nasjonale turneen, da jeg levde tett på mange av informantene mine over lengre tid, opplevde jeg baksnakking som bunnet i usikkerhet rundt vår relasjon og min rolle i gruppa. Dette dreide seg også om dynamikken mellom Joel og de andre. På samme måte var jeg spesielt bevisst min kontakt med Arsene, som hadde en lederstilling i administrasjonen på Croisée. Selv om samarbeidet mellom de ansatte på teateret var godt, fantes det tydelige hierarkiske skillelinjer og Arsene kunne holde tilbake informasjon for å vokte om posisjonen sin. For å oppnå god kontakt med og lojalitet hos alle var jeg derfor nødt til sjonglere mellom ulike roller i relasjonene.

Gjennom sine nøkkelposisjoner i kunstverdenen kunne Arsene, Aminata og Joel dermed bidra til at jeg oppnådde et mer helhetlig bilde av hvordan institusjonene, aktører, strukturer og tradisjoner hang sammen. Samtidig var det nødvendig å ha en stor gruppe informanter som jeg kunne verifisere eller diskutere påstander med. Sammensetningen av en håndfull nære, sterke bånd, og en stor andel svake og litt mer perifere (Granovetter 1973), samt observasjoner og samhandlingsdata, har ført til at jeg opplever å ha en god objektivitet og sannferdighet i empirien (Stewart 1998).

Når jeg videre i oppgaven henviser til «skuespillerne ved Croisée» omtaler jeg de som var med på forestillingene jeg fulgte, og medlemmer jeg m tte på teateret og under generalforsamlingen. Med betegnelsen «teaterarbeidere» følger jeg Becker (1982) og Wulff (1998) sin forståelse av at skuespillerne, regissørene, scenearbeiderne – denne verdenens kunstnere – først og fremst anser seg selv som nettopp arbeidere.

Språk og kommunikasjon

På grunn av fortiden som koloni under Frankrike er fransk Burkina Fasos offisielle språk. Utover det finnes over 60 ulike lokale språk, men ikke alle praktiseres eller er like utbredt (Hagberg 2001). Mossiene, landets største etniske gruppe, utgjør 40 prosent av befolkningen. Deres språk, *moore*, er førstespråket til over 5 millioner av befolkningen (Globalis 2012). Ouagadougou ligger sentralt i Burkina Faso, i det som tradisjonelt er mossienes land, og mye av kommunikasjonen her foregår på *moore*. Mange med annen etnisk opprinnelse, bosatt i Ouagadougou, snakker derfor også *moore*.

Flere av lokalspråkene kan kategoriseres som ulike varianter eller dialekter av den samme språklige basen, og det er vanlig at en burkiner snakker to eller flere språk i tillegg til fransk. Dette gjelder vel og merke ikke på landsbygda, mange av de eldre innbyggerne i rurale strøk snakker ikke fransk. Blant barna er det annerledes, all undervisning i skolen skal foregå på det offisielle språket. Flere av barna i nabolaget fortalte meg at det var strengt forbudt å snakke lokalspråk selv under lek i skolegården. Ofte snakker burkinerne en blanding av fransk og lokale språk, noe som gjorde det problematisk for meg å henge med i samtalene. Språkmessig skilte jeg meg ut da jeg på flere vis ikke snakket på den lokale måten.

Det kan spores store forskjeller i talemåte og ordforråd mellom den fransken jeg hadde møtt på språkkurs i Paris, og den de pratet i Ouagadougou. Hovedforskjellen viste seg å være til min fordel, de snakker langsommere og klarere i Burkina Faso, og det var mindre bruk av fremmedord. Uttrykket informantene mine brukte, «*parler le grand francais*»⁹ viser på en negativ måte til de høyere sirkler som legger vekt på å prate en forfinet, «riktig» fransk. Dette knyttes til dagens politiske elite og burkinere som i sin tid sto nært koloniherrene. På den andre siden betydde dette at selv de som vanligvis holdt seg til fransk kunne ha problemer med å uttrykke seg, språket strakk ikke til.

Jeg valgte å ikke arbeide med tolk, noe som kan ha vært en svakhet siden jeg mest sannsynlig har gått glipp av en del kulturell informasjon innbakt i språket. Samtidig ga det meg en god base for å forstå og tilegne meg deler av den lokale, ikke-verbale kunnskapen (Hoëm 2001). Etter et par måneder følte jeg meg likevel relativt stødig og kunne holde lengre samtaler, diskutere og lese godt – og forstå så godt som alle replikker i teaterstykkene.

Gjennom å gjøre feltarbeid på et teater har jeg måttet forholde meg til kommunikasjon på flere plan. Under teaterforestillingen fremføres regisserte narrativer i tillegg til den kommunikasjonen som alltid finner sted i mellommenneskelige møter. Språk har ikke vært et eksplisitt fokus i mitt prosjekt, men tilfører likevel en ytterligere dimensjon til materialet.

Tidlig i felten var jeg som publikum nødt til å fokusere mest på den ikke-verbale kommunikasjonen da jeg fulgte forestillingene. Med en utilstrekkelig språkforståelse opplevde jeg i starten «Det var en gang...» som i overkant barnslig. Jeg opplevde at regissørene hadde undervurdert både skuespillerne, publikum og teateret som institusjon. Det fysiske spillet var overtydelig, men med så få barn i salen kunne det da ikke være et

⁹ «Å snakke den 'store' [kompliserte, og for noen dermed tilgjorte] fransken».

barneteater? Da jeg etter en stund ble stødigere også på den verbale og tekstlige formidlingen opplevde jeg at det var nettopp i relasjonen mellom de kritiske replikkene og de språklige konnotasjonene på den ene siden, og det ikke-verbale spillet på den andre, at stykket virkelig fikk sin lokale aktualitet og brodd (se også Hoëm 2001). Etter hvert hadde jeg også overvært forestillingen nok ganger til å kunne mime i munnen på skuespillerne, vite når det voksne publikum kom til å le og når barna ville fnise og snu seg brydd bort fra scenen. Da jeg etter en stund fikk klarhet i at det var en familieforestilling, en slags teaterlek, kunne jeg forsone meg mer med min opprinnelige reaksjon. Mens feltarbeidet gikk sin gang lærte jeg å se kombinasjonene og tilstrømmende betydninger i større grad på de lokales premisser, noe som illustrerer den læreprosessen man som ny antropolog gjennomgår i felt. En fordel ved langvarig feltarbeid er nettopp at man med tiden etablerer en kontekstuell kjennskap og tillater seg å lære med tålmodighet (Stewart 1998:20). Min forståelse ble grundigere lokalt forankret, og horisonten bredere.

Både dagligtalen og det å formidle teater på fransk kunne være problematisk for mine informanter. Å nekte å snakke fransk kan forstås som en motreaksjon idet språket i seg selv er en arv fra kolonitiden. Samtidig er det i hovedsak instrumentelle teaterforestillinger, som teater for utvikling og opplysningsteater, som formidles på lokalspråk for å nå ut til de som ikke snakker fransk. Således kan språket fungere sosialt klassifiserende, og de franske kulturelle systemene videreføres mer eller mindre bevisst av teateraktørene gjennom forestillingene. Landsbyboerne er (satt på spissen) de uten utdanning, de kunnskapsløse¹⁰, ofte analfabeter med liten eller ingen forståelse for den dramatiske tradisjonens tekstlige og språklige rikdom. De urbane teaterarbeiderne og publikum, med kjennskap til fransk og de kulturelle modellene som knyttes sammen med språket og språkbruken, står i motsetning. Slik blir språk og språkforståelse en modell og et system for kategorisering, som igjen åpenbarer noen paradokser i teateraktørene og institusjonen. Spesielt en av scenearbeiderne næret et dypt hat til Frankrike og hadde vanskeligheter med å takle de samarbeid teateret har med flere europeiske land. Han hadde selv reist på studietur til Europa gjennom et utvekslingsprosjekt, men kom hjem igjen mer forarget fordi han aldri kom til å kunne jobbe med tilsvarende utstyr i Burkina Faso. All den tekniske kunnskapen var nytteløs. Men han elsket jobben sin og videreførte med stort engasjement den franske kulturelle arven gjennom sin deltagelse i

¹⁰ Ut ifra det kunnskapsregimet som bygger på og delvis reproducerer verdier og maktstrukturer fra Europa gjennom implementeringen av det franske skolesystemet. Dette favner stadig om flere av Burkina Fasos innbyggere.

oppsetningene. Historiens realiteter og språkets konnotasjoner til tross, å beherske fransk er en forutsetning for at teateret kan opprettholde transnasjonale samarbeid og delta aktivt i en internasjonal kunstverden og dramatisk bevegelse.

Etiske vurderinger

Selv om materialet er det samme, byr de ulike rammene av feltarbeid på den ene siden, og analyse- og skriveprosess på den andre, på delvis ulike etiske utfordringer. Derfor velger jeg her å adressere mine etiske vurderinger i to deler.

Ofte opplevde jeg i felten å ha en tosidig rolle der jeg var profesjonell feltarbeider og privatperson på en og samme tid. Denne tosidigheten kom jeg stadig tilbake til som en etisk utfordring i feltsituasjonen. Jeg kunne oppleve at jeg utnyttet vennene mine, iblant brukte jeg mye tid på å tenke over hva de eventuelt kunne få ut av min forskning. I tillegg var det en stadig vurdering som måtte til for å si ut den informasjonen jeg fikk som venn og den jeg fikk som antropolog, selv om jeg kunne være begge deler samtidig og all informasjonen kunne vise seg å være av relevans for det videre arbeidet.

Den mest ømfintlige etiske problematikken jeg opplevde var i sammenheng med økonomiske forskjeller. Av flere informanter ble jeg definert bort fordi jeg kommer fra et ressursrikt, nordeuropeisk land. Heldigvis var mange av teateraktørene opptatt av at de tok del i et kosmopolitisk prosjekt, at kunsten knytter bånd og føres videre på tvers av økonomiske, kulturelle og nasjonale grenser. Ellers unngikk jeg ofte å snakke om privat økonomi for å styre unna konflikter og misnøye.

Ved å ha gjort feltarbeid på arbeidsplasser og innen profesjonelle¹¹ prosjekter opplevde jeg likevel at jeg gikk klar av en del potensielle etiske utfordringer. Alle jeg involverte meg med visste (etter hvert) at jeg utforsket sider ved teaterfeltet og Croiséés kunstverden, hvilket betydde at alle innen disse rammene var potensielle informanter. I tillegg ser jeg det som en fordel å ha gjort feltarbeid i en by langt hjemmefra – det var små sjanser for at det skulle oppstå situasjoner der jeg støtte på andre bekjente mens jeg var sammen med informanter og dermed kunne risikere å avsløre deres identitet.

¹¹ Profesjonell står her som motsetning til privat.

I analysearbeidet og skriveprosessen har en av de mest omfattende etiske utfordringene vært anonymisering av materialet. Å ta hensyn til etterprøvnbarhet, men samtidig påse at ingen av informantene føler seg utlevert eller krenket, har vært en vanskelig, men også berikende oppgave. De aller fleste av informantene mine kan verken norsk eller engelsk, dermed løser deler av denne problematikken seg på egenhånd. Mange ord, begreper og titler er i oppgaven oversatt fra fransk eller engelsk til norsk. En språklig oversettelse vil medføre endringer i ordene idet den fjerner betydningen fra sine opprinnelige omgivelser, og kulturelle og språkmessige konnotasjonene. Samtidig har jeg vurdert oversettelsene til å være såpass nærliggende at det ikke skader eller tilslører teaterets eller individers prosjekt. Denne handlingen fungerer samtidig anonymiserende da en umiddelbar gjenkjennelse vil være problematisk for andre enn de direkte involverte.

Som forsker har man et etisk ansvar for den kunnskapen man produserer, et ansvar for de ordene man har skrevet og for å være bevisst tolkningen teksten vil bli utsatt for. I analysearbeidet har jeg vært nødt til å distansere meg fra felten, men likevel ikke glemte at oppgaven handler om nålevende mennesker og deres liv og virke. Til tross for at få av mine informanter kan norsk, er det ikke problematisk for dem å få deler av teksten oversatt av bekjente, eller på Internett. Derfor har jeg vært nødt til å foreta nøye avveininger kontinuerlig i arbeidet med masteroppgaven. Kan jeg stå inne for informantenes lesning og reaksjoner på mine ord? Selv om dette er kvaler jeg for all tid vil ha slår jeg meg til ro gjennom å være tydelig på at min tolkning er en av mange, mitt prosjekt er ikke å postulere en sannhet, men snarere beskrive og vise en vinkling av en lokal virkelighet, sett gjennom mine øyne, men ved hjelp av mine informanters handlinger og fortellinger.

Til slutt vil jeg presisere at alle navn på personer og institusjoner i Ouagadougou, og flere samarbeidspartneres nasjonale tilhørighet, er anonymisert. Gjennom oppgaven referer jeg flere ganger til institusjonenes nettsider eller prosjektrapporter jeg fikk tilgang til på Croisée. Selv om dette ikke er en optimal løsning har jeg, av anonymitetshensyn, valgt ikke å legge ved disse i litteraturlista ettersom det opprinnelige navnet på institusjonen nevnes på nettsidene og i rapportene.



Den doble porten leder inn til Croiséés scene.

Kapittel 3 Teateret

Sentralt i Ouagadougou, omtrent ti minutters gange fra sentrum, ligger et av Burkina Fasos største teatre.¹² En velbrukt, smal og lang murbygning med tre kontorer, et lager og en stor utendørs scene. Dette utgjør den fysiske rammen for det informantene mine definerer som «en moderne institusjon, enestående i sin formidling, sitt virke og sin struktur».

Syklende rundet jeg hjørnet ved den gamle fotballstadion denne ettermiddagen, rullet knapt merkbart over det glidende skillet fra jordvei til asfalt. Utenfor teateret var det et ufattelig leven. Skuespillerne satt i en ring i hjørnet av plassen foran teaterets fasade. Regissøren observerte dem på avstand, sittende på en benk sammen med direktøren på teateret. Jeg satte meg ned ved siden av dem og inntok samme observerende posisjon: fremoverlent med armene krysset så både albuer og hender hvilte på knærne. Latteren satt smittende løst - slik jeg opplevde at den så ofte gjorde hos direktøren. Jeg var takknemlig for at han satt der; hans nærvær gjorde det mulig for meg å nærme meg den høyt respekterte regissøren, hvis status var så milevis over min egen. De få gangene jeg vekslet noen ord med han sa han minst mulig. Meningen var konsentrert, det var tydelig at han jobbet med ord.

Skuespillerne improviserte frem det som skulle bli en gruppe uteliggere i teaterets neste store produksjon. En manglet et bein, en annen var blind, mange av dem ropte og skrek som besatt av ånder. De var så troverdige at to forbipasserende jenter slapp på penger i blikkboksen «den døvstumme kvinnen» hadde hengende rundt halsen. Vill jubel spredte seg i gjengen. Regissøren reiste seg, gikk myndig bort til dem og avsluttet dagens øvelse; etter de to jentenes donasjon å dømme hadde de lyktes i en troverdig gjengivelse av byens mange uteliggere og tiggere. Inne i bakgården, på scenen, gjorde fem andre seg klare til kveldens forestilling. Vaktmannens assistent tørket over setene. Den røde ørkensanden var overalt, men publikum skulle få slippe å sitte på den. Energien hos de mange «uteliggerne» på plassen utenfor var tilsvarende fraværende hos de som snart skulle på scenen. Én av dem varmet opp med å løpe i ring og pugge replikker, ellers satt en på gulvet, en annen på en benk, en tredje snakket i telefonen og den siste forsvant inn i garderoben.

Utenfor igjen hadde publikum begynt å samle seg. Noen av skuespillerne fra utsiden tok snarveien gjennom kontoret og satte seg i salen. De fleste dro hjem etter en intens dag. Det

¹² Ikke målt i bygningens størrelse, men med tanke på antall store produksjoner, workshops og seminarer gjennomført årlig, i tillegg til aktører i miljøets og andre lokales omtale av stedet.

fantas en egen magi der ute på plassen de siste minuttene før billettøren åpnet slusen inn i salen. De jeg kjente igjen som teaterarbeidere snakket alltid hakket høyere enn de andre, hilste ropende på hverandre over havet av mopeder. Dette var deres arena, de var fortrolige med konvensjonene. Alle hilste etter tur og orden på direktøren som vandret rundt med en røyk i munnviken. Han vokter over stedet sitt. Inne i huset gjorde produsenten seg ferdig for dagen. Med barbente føtter behagelig plassert på stresskofferten satt han tidvis bakoverlent og sov, men mot kvelden, ettersom varmen slapp taket og forestillingen nærmet seg start, rettet han seg opp. Tok de siste telefonene. Ordnet i bunken med papirer. Gjorde seg klar til dagen etter og spurte om jeg hadde det fint, om jeg hadde tenkt å bli gjennom kvelden. Jeg svarte ja, og låste døren som skilte kontoret fra scenen, gikk ut på plassen og lot meg lede med den forventningsfulle stimen inn i salen.

Gjenfortellingen fra en typisk ettermiddag og kveld ved Croisée er ment å gi et bilde på teateret som samhandlingsarena, et lokale for kreativ utfoldelse og skapelse. En arbeidsplass for mange, og en kilde til underholdning og kritisk tenkning for et stadig økende publikum. I dette kapittelet vil jeg presentere teateret, dets historie og struktur, med særlig fokus på relasjonen med de europeiske finansielle og kunstneriske partnerne. Innhenting av tiltrenge ressurser er en global virkelighet all den tid kunsten ikke er gjennomkommersialisert eller fullt ut statsstøttet, og gjelder for Burkina Fasos teatre så vel som andre steder. Midlene i dette tilfellet springer ut av europeiske lands bistandskasser. I beskrivelsen av de ulike avtalene under vil jeg tydeliggjøre motivasjon for handling og føringer lagt underveis av partene. På denne måten ønsker jeg å gjøre oppmerksom på de maktaspekter som alltid vil ligge til grunn når slike avtaler inngås og gjennomføres (Mosse 2005), og peke på de strategier aktørene ved Croisée benytter seg av for å manøvrere mellom egne ønsker og mål, og samarbeidsaktørenes motivasjon, regler og krav. Hvordan går bistandsretorikken sammen med teaterarbeidet?

Mot kapittelets slutt vil jeg presentere «Det var en gang...», et stykke regissert av to nordmenn og satt opp ved Croisée våren 2011. Dette var også oppsetningen jeg fulgte på turné gjennom Burkinas golde slettelandskap, fra landsby til landsby.

Croisées historie og struktur

«Croisée tar utgangspunkt i en lang rekke enkeltmennesker som ønsket å skape en teaterinstitusjon.»

Dette sitatet, fra en av teaterets opprinnelige, norske samarbeidspartnere, fremhever hvordan Croisée er basert på, og fungerer som et nettverk av aktører og en prosess i stadig utvikling. I 1996 gikk flere av de ledende figurene innen teater i Burkina Faso sammen om å etablere en scene for kommersielt teater med høy kunstnerisk kvalitet. Blant de fem grunnleggerne av institusjonen var flere skolert i, og hadde praktisk erfaring fra teaterkretser i europeiske land. Inntil Croisée tok form var teaterfeltet i Burkina preget av instrumentelle produksjoner, som opplysningsteater produsert i samarbeid mellom bistandsorganisasjoner og lokale, mer eller mindre erfarne kompanier og grupper (Prosjektrapport 2008).

Teateret materialiserte seg ytterligere da det ble opprettet kontakt med Nationaltheatret i Norge, og fra 2000 til 2002 startet Croisée opp for fullt i egne lokaler. Dette samarbeidet avleiret en nødvendig kompetanseutveksling som bidro til å innlemme Croisée i den store dramatiske verdensarven og, ikke minst, ga den tiltrengte økonomiske oppstartstøtten (Prosjektrapport 2008). Målet ved arbeidet var da, og er fortsatt, å skape, opprettholde og tilby en burkinsk dramatisk tradisjon, som bringer sammen den afrikanske dramatiske arven og en transkulturell og moderne kunstform.

I det innledende samarbeidet med Nationaltheatret ble det lagt særlig vekt på å bygge opp en stabil og overlevelsesdyktig, demokratisk organisasjonsstruktur. En av de opprinnelige samarbeidspartnerne fortalte meg hvordan arbeidet var en evigvarende prosess, som fortsatt ruller og går, men at de virkelig kom i gang når «burkinske og norske aktører hadde lært hverandre å kjenne og jobbet seg gjennom en del kulturelle sperrer». Videre fortalte han hvordan «Vestens behov for systematikk» kolliderte med et mer flytende burkinsk nettverk av løse avtaler, tjenester og gjentjenester. Slike umiddelbare kulturelle og nasjonale ulikheter bød på dilemmaer i organiseringen av teateret. Balansen mellom pengesekken på den ene siden og teaterfaglig samarbeid på den andre var en ytterligere utfordring som fordret en forhandling mellom Croisées praktiske struktur og kunstneriske prosjekt. Denne utfordringen opplevde jeg som forsert under feltarbeidet, selv om det flere ganger ble spøkt med utnyttelse av «de rike europeerne».

Administrasjonen, bestående av direktøren, to produsenter, sekretæren og vaktmannen, er de eneste som har sitt daglige virke ved teateret. Utover det er Croisée bygget opp som en medlemsorganisasjon, med over 300 medlemmer og 50 kompanier og grupper som støttemedlemmer. Hvert andre år velges *bureau exécutif* (BE), organisasjonens sekretariat, bestående av president, en visepresident og fire andre konstituerende medlemmer. Ousmane,

organisasjonens president og en anerkjent skuespiller, fremhevet ivaretagelse av medlemmenes interesser som en viktig del av organisasjonsarbeidet. Som skuespiller er man nødt til å være betalende medlem for å kunne stille på audition til oppsetningene. Skuespillere, regissører, scenografer, fortellere – det brede spekteret av erfaring og kunnskap ble trukket frem som en av styrkene ved organisasjonen og kan anses som teaterets «ressursbasseng», en sammenstimling av menneskelige ressurser der regissører eller andre kan «plukke» det de trenger i arbeidet med en forestilling (Becker 1982:70).

Tre tiltenkt uavhengige teaterarbeidere utgjør den kunstneriske komiteen, som velges inn av BE hvert andre år. Under mitt feltarbeid besto den kunstneriske komiteen av Olivier, en av Croiséés fem grunnleggere, George, en etablert og høyt respektert skuespiller, og Lassina, den av aktørene på teaterfeltet som jeg opplevde som mest nyskapende. Den kunstneriske komiteen plukker ut stykkene teateret setter opp, noen ganger i samarbeid med de internasjonale kunstneriske partnerne. Årlig jobber teateret frem mellom tre og fire store produksjoner. I tillegg holdes seminarer og workshops, ofte av gjester fra eksempelvis Norge eller Belgia, for teaterets medlemmer. Mange av informantene mine hadde deltatt i flere slike kurs. Teatersesongen strekker seg fra september til juni og unngår dermed regntiden. I disse ni månedene spilles det teater hver uke, fra onsdag til lørdag.

Croiséés rolle i lokalsamfunnet, i bydelen og blant naboene, slo meg umiddelbart som særegen. Det var tydelig hvordan institusjonens forpliktelser strakk seg utover det teaterfaglige. Bydelen teateret ligger i er et område med både boliger, butikker og *maquiser*, (små kafeer). Daglig kom det unge jenter og gutter innom for å spørre om de kunne gjøre noen ærender for de ansatte; sekretæren engasjerte dem til å hente mat fra restauranter, kjøpe kontantkort til mobiltelefonene og henge opp plakater til forestillingene. I retur fikk de en nødvendig pengeslant, og noen ganger gratis inngang på forestillingene. At teateret er en del av det heterogene, urbane byrommet gjenspeiles både i investeringen i, og kontakten med nabolaget, og i stykkene (Woods 2006). Det hendte likevel at Arsene stengte dørene – alle henvendelsene, mer eller mindre tilfeldige folk som søkte råd fra en av de lokale lederskikkelsene, kunne ta fra ham hele arbeidsdager.

I den stadige skapelsen av teatertradisjonen er Croisée også nødt til å etablere en varig og trofast publikumsgruppe.¹³ Publikumsutvikling er en prosess som har i seg ulik mening og tar

¹³ En mer utfyllende diskusjon om relasjonen mellom publikum og teateret følger i kapittel 5 og 6.

ulik form både retorisk og i praksis. Urbant, på Croiséés scene i Ouagadougou, dreier publikumsutviklingen seg i første omgang om en markedsstrategi. Det er avgjørende for teateret å etablere en betalende publikumsgruppe, både for å markedsføre teatertradisjonen i landet, men også for å sikre teateret et levegrunnlag. Ved oppstart i 2003 var Croisée det eneste teateret i Burkina Faso som satte opp forestillinger for et betalende publikum (Prosjektgjennomgang 2006). Det koster 500 FCFA¹⁴ (omtrent 7 norske kroner) for en teaterbillett på Croisée. I 2006 var halvparten av publikummet på forestillingene betalende, og håpet var at dette skulle øke med ti til femten prosent årlig (Prosjektgjennomgang 2006). For de fleste burkinere er det ikke først og fremst teaterbilletter pengene går til, men i relasjon til samarbeidspartnerne kommuniserer det kommersielle prosjektet at Croisée er en seriøs aktør, med viktige grunnstrukturer på plass. I 2008 lå antall publikummere (betalende og ikke) på i underkant av 6500, fordelt på fire store og to mindre oppsetninger både i Ouagadougou og på turné.

I tillegg til en markedsstrategi er det viktig for institusjonen med et «lojalt kjernepublikum» (Danielsen 2006:28) slik at teateret kan ha kunstnerisk, og videre også sosial og politisk verdi nasjonalt og internasjonalt. En posisjon i folkets bevissthet, spesielt hos styresmaktene og mulige internasjonale støttespillere i Ouagadougou, tilfører teateret tyngde og legitimitet, hvilket er et klart egendefinert mål og en motivasjon for samarbeidspartnerenes arbeid. Samtidig har Croisée opprettholdt en distanse til maktsenteret som tillater dem å drive samfunnskritisk.

Samarbeid og rommet mellom teater og økonomi

En stor del av den individuelle kunstnerens og kunst- og kulturinstitusjoners arbeid vil alltid være det finansielle aspektet; søke om penger, finne stipender, sponsorer og økonomiske bidragsytere for å oppnå en kontinuitet i kunst- og kulturproduksjonen. Croisée har med jevne mellomrom mottatt støtte fra kulturministeriet i Burkina Faso, men dette er en symbolsk sum – ustabil og langt fra dekkende. Teaterets billettinntekter holder ikke til driftsutgifter og produksjonskostnader. Derfor søkes midler fra andre steder, i hovedsak fra europeiske aktører, og pengene det bidras med springer ut av de respektive partnernes nasjonale bistandskasser.

¹⁴ Den lokale valutaen som ble innført av Frankrike i alle de vestafrikanske kolonistatene.

For Croisée og de andre kunstneriske etablissementene i Ouagadougou dreier det seg i første omgang om muligheten til å lønne arbeiderne, i stor grad en forutsetning for å få tilgang på de menneskene som kan bidra med den rette kunnskapen eller det rette uttrykket (Becker 1982:77). Flere kunstnere i Ouagadougou lar seg likevel fortsatt etterbetale og et resiprokt system av tjenester og gjentjenester fungerer som den vanligste tilgangen til ressurser (Mauss 1995). Materialer til kostymer, scenografi og rekvisitter krever også at finansene er på plass. Eventuelt må man ha tilgang til personer med kunnskap til å lage nødvendig utstyr fra billige materialer (Becker 1982:71-76).

Teateret inngår i både multilaterale og bilaterale avtaler. Avtalene innebærer utvekslingssamarbeid med flere europeiske kunst- og kulturvirksomheter, og renere finansielle avtaler med den danske og nederlandske ambassaden i Ouagadougou. Pengene skaper både muligheter og begrensninger for teaterarbeidet, men er uansett en nødvendig ressurs og opprettholdende del av strukturen. Samarbeidene forutsetter gjensidige forpliktelser, slik alle relasjoner gjør, men det er ikke gitt hvordan den sosiale interaksjonen manifesteres eller hva som formidles i rommet mellom kunst og økonomi. Derfor vil jeg vise hvordan Croiséés aktører forhandler mellom ulike sosiale, politiske og kunstneriske mål i møte med samarbeidspartnerne.

Våren 2011 var Croisée deltagende i seks ulike partneravtaler. Pengene det bidras med, i de samarbeid jeg er kjent med er øremerket utvikling, demokratiseringsprosjekter og profesjonalisering av kunst og kultur i samarbeidsland. Bistandsmidlene gjennomgår en transformasjon i visse tilfeller fordi de forvaltes av kunstneriske virksomheter gjennom utvekslingsprosjekter, og ikke kun som et enveis utviklingsprosjekt. Mosse (2005) fremhever retorikkens vesentlige betydning i etableringen og opprettholdelsen av bistandens legitimitet. Han peker på ordene «uavhengighet», «partnerskap» og «deltagelse» som problematiske språklige valg og vendinger, idet de skygger for en asymmetri i maktfordelingen i relasjonene (Mosse 2005). Både partnerskap og utveksling er eksempler på slike begrep i Croiséés sammenheng.

Ifølge mine informanter var Croisée det eneste teateret lokalt som inngikk i transnasjonale samarbeids- og utvekslingsavtaler med europeiske kunst- og kulturorganisasjoner. Som nevnt fortalte en av de opprinnelige samarbeidspartnerne meg hvordan det i relasjoner som disse, som både innebærer en økonomisk transaksjon og en kunstnerisk utveksling, alltid var

vanskelig å oppnå balanse mellom pengesekken og kunsten. Å finne frem til noe felles er en ransakende og nødvendigvis reflektiv prosess.

En av Croiséés utvekslingsavtaler er med organisasjonen Danse- og Teatersentrum (DTS). DTS er et norsk kompetansesenter som fremmer profesjonell scenekunst både nasjonalt og internasjonalt. Videre fungerer DTS som rådgivende organ for det norske utenriksdepartementet (UD) i internasjonale spørsmål om scenekunst (DTS' nettsider). Allerede i 2007 utformet DTS på oppdrag fra UD en rapport om samarbeidet mellom NORAD, Nationaltheatret og Croisée. I rapporten vises det til et Croisée som i uønsket stor grad var avhengig av både bistand og kunstnerisk nærkontakt med Norge. Håpet var i fremtiden å kunne etablere Croisée som «en bærekraftig og selvstendig organisasjon» (Prosjektrapport 2008). Croisée hadde blitt nødt til å klare seg på egenhånd etter at prosjektperioden med Nationaltheatret tok slutt. DTS påpekte at Croisée hadde klart å etablere seg som et godt kunstnerisk tilbud og et kompetanse- og rådgivingscenter for andre teatervirksomheter i Ouagadougou. Kunstnerisk ble det dermed anerkjent at ressursene lokalt var gode og hovedutfordringene for videre arbeid var heller knyttet til strukturelle forhold (Prosjektrapport 2008).

I 2009 mottok DTS midler fra UD til et scenekunstprosjekt, delvis en videreføring av avtalen med Nationaltheatret. Prosjektets insentiv er at Croisée skal nå de mål de hadde satt seg fore etter DTS' evaluering i 2007.

Prosjektet strekker seg, i likhet med teaterets andre samarbeid, over tre år. Ousmane fortalte meg imidlertid at fra de inngikk avtalen tok det halvannet år før de fikk dannet en felles plattform for samarbeidet. Conklin og Grahams (1995) begrep *middle ground* er nyttig for å beskrive samhandlingsarenaer der teaterarbeidere fra Burkina Faso og samarbeidspartnere møtes.¹⁵ *Middle ground* henviser ikke nødvendigvis til en fysisk plass, men et handlingsrom. For å kunne samarbeide, utveksle eller inngå i en eller annen form for partnerskap, for å skape en *middle ground*, trengs et bilde av «den andre» å forholde seg til, og hvordan «den andre» kan bidra i oppnåelsen av spesifikke mål. Dette bildet av «den andres» interesser, mål og motivasjon er ikke alltid reelt og kan inneholde misoppfatninger, men gjør seg likevel

¹⁵ *Middle ground* ble opprinnelig benyttet av historikeren White i en beskrivelse av relasjonen mellom nord-amerikanske indianere og hvite innflyttere i Great Lakes-regionen på 1600-1800-tallet (White 1991 i Conklin og Graham 1995). Til tross for at Conklin og Graham også bruker begrepet om møter mellom urbefolkning (i Amazonas) og NGO'er, og har et fokus på en «ideologisk-politisk *middle ground*» (1995:696), har begrepet overføringsverdi til mitt materiale.

relevant i samarbeidet (Conklin og Graham 1995:696). Når halve tiden går med til å bygge en base synliggjøres utfordringene i slike transnasjonale relasjoner. Samtidig viser det hvor spennende disse avtalene kan være i en kunstnerisk kontekst, for å oppnå en produktiv friksjon. Sylvie, en skuespiller, fortalte meg hvor utfordrende hun syntes det var å samarbeide med utenlandske skuespillere og regissører: «Brått kan forestillingen ta en vending vi ikke er vant med. Språkforskjeller kan være utfordrende, men en famlende kommunikasjon fører også ofte til en spennende dynamikk.»

De to aktørene har etter hvert formulert flere felles prosjekt på *middle ground*. Overordnet og samlende står målene om stadig profesjonalisering og internasjonalisering av Croisée, og å etablere Croisée som et kvalitetsmessig og kompetansegivende teater lokalt. Et fokus på nettverksbygging nasjonalt og internasjonalt ble av informantene mine trukket frem som et vesentlig arbeid. Croisée ønsket også hjelp til å opprettholde og videreutvikle den demokratiske organisasjonsstrukturen. Videre leste jeg av DTS' nettsider hvordan etableringen av Croisée som en selvstendig institusjon er del av deres motivasjon for samarbeidet. De kunstneriske målene er mange. Croisée ønsket å fortsette å fokusere på kvalitetsrike oppsetninger av både klassisk og samtidsdramatikk. Videre er arbeidet med å fremheve og skape scenetekst og forestillinger av den store burkinske fortellertradisjonen, trukket frem som et hovedmål.

Avtalen mellom Croisée og DTS ble referert til som en utvekslingsavtale. Jeg opplevde at avtalen i praksis, i likhet med samarbeidet med Nationaltheatret, innebar at norske regissører, skuespillere og produsenter reiste til Burkina og tilbrakte alt fra noen uker til flere måneder på teateret. Det var planlagt workshops og kurs for teaterets medlemmer med norske scenekunstnere, og oppsetninger ble regissert av norske regissører og med norske gjesteskuespillere. Representanter fra DTS hadde også møter med Ousmane og Arsene angående organisasjonen og fordelingen i det administrative arbeidet.

Da jeg snakket med Ousmane om det transnasjonale samarbeidet påpekte han hvor viktig det er for Croisée at relasjonene tuftes på jevnbyrdighet. Han vektla at det må være utveksling i flere ledd, begge veier, ikke at det kun skulle handle om innføring av struktur og arbeidsmetoder i Ouagadougou. På denne måten synliggjør Ousmane hvordan han ønsker at Croisée skal kunne delta og bidra som en autonom institusjon, på samme premisser som DTS.

Likeledes opplyser DTS at prosjektet bygger på en likeverdig utvekslingstanke, men lite blir sagt om hvordan DTS utvikles og styrkes av dette, og få burkinske teateraktører, foruten administrativt ansatte og representanter fra organisasjonen, har reist til samarbeidslandene. Jeg opplevde her at det diskursive viker fra det praktiske, og i den kunstneriske utvekslingsavtalen åpenbarer det seg dermed et spørsmål om hvor jevnbyrdig et slikt utvekslingssamarbeid faktisk er. Kan ordet «utveksling» erstattes med «utvikling»? Mosse (2005) viser til at retoriske grep som dette muligens tas for å overkomme moralske kvaler i relasjonen mellom donør og mottaker (Mosse 2005:5). DTS hadde allerede gjennomført en rapport der de kritiserte NORAD og Nationaltheatret for å låse Croiséés kunstneriske prosess til bistanden og dermed skape en for sterk avhengighet (DTS 2008).¹⁶ I rapporten og de felles målene for samarbeidet vises det videre til hvordan Croisée skal etableres som en bærekraftig og selvstendig organisasjon, og at DTS skal være en mentor. Dette kan bety at bakgrunnen for at de administrativt ansatte har reist til Norge, i hovedsak har vært for å ta med seg erfaring hjem igjen, ikke for å bidra med sin erfaring til norske teatre. Jeg tviler ikke på at de norske partnerne høster nyttig erfaring – det interessante her hadde vært å se om dette faktisk var en del av motivasjonen bak og målet for samarbeidet.

Mine observasjoner tyder i dette tilfellet på at det er større fokus på å bygge opp et levedyktig teater i Burkina, enn en egentlig to-veis kulturutveksling. Det retoriske virker like fullt å være viktig for både informantene mine og DTS; betegnelsen utveksling fremholdes selv om det virker som om avtalen heller innebærer en utvikling av Croisée. Spesielt flere av skuespillerne i Ouagadougou idealiserte kulturutvekslingen de deltok i og satte sin stolthet i å være kosmopolitiske aktører. Til tross for de betente begrepene vil jeg derfor argumentere for at avtalene oppleves som gode og fremholdes nettopp fordi Croisée forhandler og har sine strategier for å holde på teateret som en autonom institusjon, med kunstnerisk integritet. Videre kan det virke som om DTS vil fremholde at det er utveksling for ikke å havne i samme rolle som de i rapporten fra 2008 kritiserte Nationaltheatret for å ha havnet i. Således blir de retoriske grepene en felles strategi for å fremheve at det kunstneriske prosjektet står i fokus for samarbeidet, til tross for at det tuftes på bistandsmidler. Det skapes en *middle ground* hvor det er mulig å drive med kunst (og bistand) på de lokales og internasjonales premisser (Conklin og Graham 1995).

¹⁶ Det er verdt å nevne her at under samarbeidsperioden med Nationaltheatret reiste skuespillere fra Burkina Faso til Norge for å spille teater.

Teateret er som nevnt også avhengig av sine finansielle avtaler med den danske og nederlandske ambassaden. Ønskes et fritt kunstnerisk spillerom lønner det seg med økonomiske bidragsytere som ikke legger store føringer for kunsten som produseres. Selv om ambassadene unnlot å stille eksplisitte krav til kunsten, uttrykte flere av aktørene på teaterfeltet at de økonomiske avtalene likevel kunne gå på akkord med Croiséés samfunnskritiske prosjekt. De henviste til ambassadenes (og de respektive nasjonenes) behov for å opprettholde en god diplomatisk relasjon til burkinske styresmakter. Det er viktig for Croiséé ikke bare å glede massene gjennom kunsten, men også bidra til å bedre lokalsamfunnet. Hensynet til samarbeidspartnerne innebar samtidig at teateret ikke kunne tillate seg å være for regimekritiske i oppsetningene. Croiséé befinner seg dermed i et dilemma i møtet mellom politisk tematikk, engasjement og kritikk – og økonomisk støtte.

For å løse opp i dette dilemmaet der to ulike, men samtidig sammenflettede politiske motivasjoner brytes mot hverandre, tar Croiséé hensyn til at visse temaer, uttrykt nakent og direkte, kan være for kontroversielle. Skuespillerne forklarte at ord og budskap kunne kamufleres, uten at forestillingene ble sensurert av den grunn. En av de danske ambassadeansatte fortalte hvordan deres motivasjon for å støtte teateret var å bidra til profesjonaliseringen av kunst, men også fordi teateret som institusjon og gjennom oppsetningene, både urbant og ruralt, fungerer demokratiutviklende.¹⁷ Kunst og kultur anerkjennes som en uforgjengelig del av et folks identitet (Mlama 1991), og som en potent symbolsk ressurs i internasjonale politiske mål (Conklin og Graham 1995). Croiséés ønske er å være et talerør, så vel som en informasjonskanal i et samfunn der stadige skiftninger i politisk struktur er problematisk. Videre ønsker Croiséé å skape et refleksivt rom for kritisk tenkning om Burkina Fasos politiske system og forskjellsskapende strukturer som korrupsjon. Dette kan igjen bidra til å bygge en sterkere base for demokratiske strukturer i befolkningen.

Dermed står vi overfor to individuelt definerte, men samtidig korresponderende prosjekt: Croiséés politiske motstandsprosjekt, og UD og ambassadens demokratiutvikling. I dette tilfellet kan *middle ground* være et forhandlingsrom der felles politisk aksjon foregår (Conklin og Graham 1995:695). De to møtes på tvers av de tilsynelatende grensene, men likevel på et godt samarbeidsgrunnlag. Dette er et eksempel på hvordan Croiséé håndterer et av sine sentrale dilemmaer.

¹⁷ Lignende er formulert i en av UDs stortingsproposisjoner, der «etableringen av en scenekunstorganisasjon i Burkina Faso etter demokratiske prinsipper» står nevnt som et suksessrikt prosjekt under Programområde 03, Internasjonal bistand (UD 2012).

I tillegg til ambassadenes støtte, fikk Croisée i 2010 prosjektmidler fra *Programme Cadre d'Appui au Secteur de la Culture* (PASC). PASC er et rammeprogram iverksatt i samarbeid mellom regjeringen i Burkina Faso og EU. Pengene som fordeles gjennom finansieringsordninger som PASC, springer ut fra EUs utviklingsfond og er satt av for å støtte utviklingen av kunst og kultur i Burkina Faso. Midlene PASC forvalter er ikke-fokale, det vil si at de kommer utenom de andre etablerte satsingsområdene til EUs utviklingsfond i Burkina Faso (EUs utviklingsfond 2007).

For å kunne søke om midlene må visse kriterier oppfylles. Det forutsettes at prosjektet ligger innunder enten *arts vivants* (performativ kunst) eller *arts plastiques* (maleri, skulptur, design o.l.). Videre bør prosjektet støtte opp om profesjonaliseringen av institusjonen eller enkeltaktører, og en intensivering av produksjon, promotering og formidling av burkinsk kunst (PASC 2012). Dette kan knyttes direkte opp mot Croisées ønske om å drive en autonom institusjon, der profesjonalisering av burkinsk teater er et av hovedmålene. Videre ønsker PASC at mottagere bidrar til å øke kommersialiseringen av burkinsk kunst, hvilket sammenfaller med Croisées mål om å etablere en stabil og betalende publikumsgruppe.

Under feltarbeidet var Arsene i gang med å ferdigstille rapporten til PASC. Flere ganger da jeg kom tilbake til teateret etter den tre timer lange siestaen, fant jeg han sittende under stråtakket i bakgården. Han hadde flyttet det aller mest nødvendige fra det overfylte kontoret ut på scenen. «Dette er så pirkete at jeg må ha luft for noensinne å bli ferdig!» sa han, mens han gned seg på den blanke issen. Han jobbet iherdig med å lokalisere kvitteringer fra hver minste utgift på turneen. Rapporten hadde kommet i retur på grunn av mangler. «Vi gjør ikke ting på samme måte her», sa han, og siktet blant annet til at de på turné ofte brukte lokale ungdommer og andre med behov for å tjene en slant, til å rigge scenen, lempe av og på turnébussen og lignende. Dette peker inn i en ambivalens Croisées aktører ofte uttrykte. Flere ønsket å markere en selvstendighet – spesielt fra europeerne. Samtidig ble de nødt til å videreføre europeiske strukturer og modeller gjennom samarbeid og avtaler. Frustrasjonen ble for meg et tydelig uttrykk for både den inneklemt posisjonen, og aktørenes forsøk på å forhandle sin identitet mellom ulike praksiser. «Det er jo ikke sånn at vi skriver kontrakt med dem!» Frustrert over det europeiske papirveldet gikk Arsene tilbake til å produsere bilag til hver bidige FCFA de hadde brukt.

Like fullt var teateraktørene kreative i sine møter med europeisk byråkrati. For i det hele tatt å kunne søke penger fra PASC, måtte Croisée finne alternative løsninger. Teateret hadde

nemlig ikke 25 % av søknadsbeløpet, et av kravene for å motta støtte, men som de elegant unngikk å opplyse om. Jeg spurte om ikke PASC hadde et system for å etterprøve om informasjonen søkerne ga var korrekt? Arsene forklarte at så lenge de oppfylte de viktige kriteriene, hadde det ikke så mye å si. «Men om snarveien hadde blitt oppdaget, ville vi nok fått problemer.»

Slike kreative løsninger for å oppfylle kriteriene i et rigid søknadsmaskineri er ikke spesielt for kunst- og kulturfeltet i Burkina Faso, men forekommer overalt der en er nødt til å følge tidvis umulige krav for å få tilgang på nødvendig støtte. Strategiene til Croisée peker likevel på et poeng, nemlig hvordan Croisées strategi bidrar til å transformere bistandsmidlene til kulturmidler. Som jeg vil vise i kapittel 4 ønsker ikke Croisée å være et instrument i bistandsindustrien. Dette er også en del av en postkolonial problemstilling flere av informantene mine hadde behov for eksplisitt å ytre avstand til. I utgangspunktet, og i andre sfærer, opplevdes det som problematisk at «europene skulle komme og rydde opp». Samtidig er de avhengig av disse midlene for å kunne fremholde sine prosjekt om å skape et stabilt og profesjonelt teater. Croisées aktører og andre kunst- og kulturarbeidere i byen virker mer opptatt av å skape sin egne, nye tradisjon. De tar i bruk det som finnes, som selvfølgelig er ladet, men når de kaller det «nytt» og «sitt» later det til at det blir nettopp det; Croisées egen teatertradisjon og kunstverden. Gjennom de ovennevnte eksemplene har jeg pekt på hvordan Croisée gjør dette gjennom retoriske grep, forhandling for en felles *middle ground* og strategisk manøvrering.

På scenen

Jeg følger Schechner i forståelsen av teater som, i sin enkleste form, historier fremført (*enacted*) av skuespillere (Schechner 1988:7), for et publikum. Her vil jeg i korthet gjengi «Det var en gang...», den forestillingen jeg viser til gjennomgående i analysen, og i tillegg fulgte på turné. Oppsetningen er et resultat av fokus på utvikling av scenetekst og utveksling av fortellertradisjoner i samarbeidet mellom Croisée og DTS. Forestillingen er regissert av to nordmenn hvilket gjør den ytterligere relevant for mitt fokus på Croisées forhandling i transnasjonale relasjoner. Her peker jeg på hvordan lokale og internasjonale referanser er flettet inn i hverandre og hvordan forestillingen dermed approprierer interesser, mening, og ulike lokale og internasjonale strømninger i det kunstneriske uttrykket. Til slutt vil jeg spesifisere hva jeg mener er kokt sammen, når jeg gjennom oppgaven viser til Croisées sammenfiltring av performancetradisjoner i sitt litterære teater.

«Det var en gang...» er en sammensetning av tre historier. De to første er et eventyr og en fabel, den siste en gjenfortelling av Burkinas historie fra tidenes morgen til i dag. Stykket, som varer en time, er ment som en familieforestilling, en teaterlek som skal underholde. Samtidig kom det frem at skuespillerne og produsentene mente den tok opp viktig tematikk til refleksjon og ettertanke.

Salen var omtrent halvfull, det knirket i plaststolene og de termittskadde benkene idet forsamlingen tok plass. Lyden fra mopeder og øldrikkende menn fra verden utenfor danset over muren som rammet inn bakgården og salen. Brått ble mumlingen avbrutt av en høyt syngende kvinnestemme: «Ti-ti-tiala-tia!» Sjokkeeffekten levnet publikum i umiddelbar stillhet. Nå reiste kvinnen seg opp sammen med fire andre. Alle var spredt rundt blant publikum og svarte henne i sangen: «Ta-tiala-ti!» Begeistring brente seg da en av skuespillerne gjorde tegn til oss om at vi skulle klappe med. Skuespillerne beveget seg opp på scenen, som var avgrenset med et kvadratisk, rødt fløyelsteppe. Idet de trådte inn i rollen, noe de kommuniserte gjennom en unison bevegelse, ble scenekanten straks etablert som en grense mellom «oss» og «dem».

I eventyret blir vi introdusert for Mba Yembi, en umåtelig pengesterk mann som forguder sin egen rikdom, elsker sin datter og holder seg innafor med kona ved hjelp av bestikkelser. «Frrrr» lyder det idet pengebunken vokser mellom hendene på ham. Eventyret appellerte tydelig til og resonerte hos det blandede publikum til stede i salen; burkinere og innflyttere, flest voksne og noen få barn. Mange av elementene, som den rike mannen, datteren fortapt i søken etter kjærlighet og den onde stemora, er gjenkjennelige og universelle.

Den bortskjemte jenta nekter å ta imot sin fars bestikkelser lenger, hun er ferdig med de flotte kjolene. Alt hun ønsker er å finne kjærligheten. Faren reiser avgårde til en tradisjonell spåkone og betaler i dyre dommer for å motta det sanne svaret på hvem hans datter skal gifte seg med. Spåkona messer dypt og hypnotiserende på et av de lokale språkene og håndlangeren hennes oversetter åndenes beskjed til fransk: Kjærligheten for datteren kommer ikke i form av en prins. Hun vil falle for en vanlig og virkelig fattig gutt, i farens øyne en utilstrekkelig og ussel type. Dette setter i gang Mba Yembis tre forsøk på å bli kvitt gutten.

Første gang reiser han til guttens landsby og benytter sin rikdom for å bestikke hans fattige familie. I frykt for at datteren skal foreta en nedadgående klassereise pakker Mba Yembi guttebarnet ned i en eske og sender ham ut på havet. Men mordforsøket er feilslått. Andre

gang lurer han gutten ut på en ferd gjennom skogen og håper åndene tar ham. Mba Yembi lykkes nesten, dog ikke helt – ondskapen preller av og gutten går videre til tredje utfordring. Denne gangen er det djevelen gutten skal kjempe mot. Som Askeladden skaffer han seg gode hjelpere på veien og kommer seg gjennom også denne prøvelsen. Gutten returnerer til sin fremtidige kone med både livet og djevelens gullmynter i behold. Igjen står Mba Yembi og den onde stemora, begge lurt ned i avgrunnen når Mba Yembi selv reiser til djevelen i sin umettelige jakt på mer, mer, mer.

Som nevnt opplevde jeg eventyret som i stor grad universelt. Samtidig tydeliggjorde publikums reaksjoner de deler ved karakterene, strategiene og hendelsene som resonerte særlig hos burkinerne i salen. Spåkonens evner og skjebnens ukuelige kraft refererte direkte til en, for mange, ukontrollerbar og dermed skremmende del av den rituelle sfæren. Publikum fulgte med i alvor, det var sterke krefter i sving på scenen.

Penger og særlig privatøkonomi er et tema mange burkinere unngår å snakke om. Ikke sjelden endte disse samtalene enten i knugende stillhet eller krangel. Faresignalene førte til at jeg bare snakket om privatøkonomi med et par informanter. Videre er de sosiale og økonomiske ulikhetene mellom den politiske eliten i Burkina Faso og folket enorm. Mba Yembis skjødesløse pengebruk, hvordan han måler potensielle ektemenn for datteren etter fattig og rik, i motsetning til å få øynene opp for ungguttens mot, godhet og sosiale kløkt, står i direkte kobling til krefter i samtidens Burkina Faso som stadig, mer eller mindre åpent, kritiseres. Samtidig er økonomisk kapital og aspektene for å få en lønnsom jobb uløselig knyttet opp mot eksempelvis valg av partner. Mba Yembis pengebunke var et komisk element i forestillingen som i tillegg tillot publikum å reflektere over egne valg generelt og økonomi spesielt.

«Ti-ti-tiala-tia», skuespillernes sang markerer den ene historiens slutt og den nestes begynnelse. Fabelen tar for seg en lederstrid – i jungelen skal det innsettes ny konge, men hvem skal det bli, haren eller løven? De kvinnelige skuespillerne satt med ryggen mot publikum forrest på scenekanten og etterlignet lydene fra en skokk med dyr; aper, geiter, løver, hyener – barna i salen snudde og vendte på hodet for å få øye på dyrene.

Løven og haren leder oss gjennom lidelse blant dyrene. I mangel på en god leder har mange dødd av sult, de resterende ofrer løven til familien sin når dyrene til slutt gir ham makten. Det

tar ikke lang tid før publikum skjønner hvor selvcentrert og brutal jungelens nye konge er, alt håp innsettes til harens kamp om gjenvalg.

Fabelen er en kjent formidlingsform både i Burkina Faso og tydeligvis også hos det hvite publikum i salen. Men både mimikken og skuespillernes fysiske spill i denne delen opplevdes for meg som en særegen lokal spillestil. Den markante kontrollen over ansiktet tillot skuespillerne å skifte lynende hurtig fra likegyldighet til redsel til spydig ironi. Bølgende, men samtidig sterke bevegelser fremhevet skuespillernes erfaring med tradisjonell burkinsk dans. En tysk kvinne i publikum understreket inntrykket mitt med begeistring: «Samme forestilling hadde aldri vært så ekspressiv og leken i Tyskland!»

Den tredje og siste delen av forestillingen formidles i en mer direkte dialog mellom skuespillere og publikum. Iscenesettelsen av først Afrikas, så Burkinas historie, brytes opp i mindre deler når en etter en av skuespillerne inntar fortellerrollen. Effekten blir komisk idet begivenheten som fortelles senere spilles ut, og hendelsen satt på spissen med en overdreven gestikulering.

Det store smellet innleder historien, skuespillerne deiser i hverandre på scenen og danner hvert sitt kontinent. Vi følger videre i sporene til det første mennesket; «en kvinne fra det nåværende Tanzania, ved navn Lucy». Scenen er satt, Afrika står i lederposisjon fremfor de andre kontinentene og Wilfried, en av de mannlige skuespillerne, introduserer oss for krigerkulturen i mossikongeriket. Prinsesse Yennenga trosser sin far, Nedega, og går, selv om hun er kvinne, til krig mot både den ene og den andre gruppen. Når de hvite ankommer på 1800-tallet går krigsherren Boukary Koto til kamp – men blir beseiret. Dette starter et århundre med stadig landomfordeling og utskifting av grunnloven.

Seksuelle konnotasjoner florerte gjennom hele historien. Stadig nye kvinner ble gravide og førte det burkinske folket inn i fremtiden, mens skuespillerne lo seg tussete, publikum litt mer brydd. Det eksplisitte fokuset på seksualitet fremhevet teateret som et særegent rom lokalt. Få av stykkene jeg så på andre arenaer var like grensesprengende og utover teaterfeltet opplevde jeg aldri at tematikken ble aktualisert. Slik opplever jeg at samarbeidet med de europeiske partnerne bringer nye impulser til Croisée, og utforsker og åpner opp burkinsk tematikk og strukturer, nettopp slik informantene mine bedyret at de ønsket teateret skulle gjøre.

Løvens lederstil i fabelen ble implisitt uttrykt av skuespillerne, men flere ganger eksplisitt påpekt i publikum, som en karikatur av landets president og øvrige politikere. «Det er

Blaise», mumlet en av sidemennene mine en kveld på Croisée. Kompisene hans humret konstaterende. På samme måte vies de mangfoldige militærkuppene som har preget Burkinas historie mye tid i den siste delen av stykket. «Pim! Coup d'État!» gjentas fem ganger, hele tiden marsjerer skuespillerne på stedet. De går fortere og fortere, blir mer og mer slitne. Fjerde gangen bryter de ut i sang og dans – Thomas Sankaras kupp skiller seg tydelig ut blant de andre. Men, vent, dette var ikke slutten. Med sorg i stemmen og seige bevegelser følger det foreløpig siste kuppet der Compaoré inntar presidentpalasset.

Compaoré og hans grep om Burkina ble harselert over flere ganger i stykket. Mest av alt fenget det publikum da skuespillerne trakk frem Compaorés forklaring på hva som drepte Thomas Sankara. Med trass i kropp og stemme inntok Salif rollen som allviter og syndebukk. De andre på scenen trakk seg nærmere inn mot ham og spurte i et spøkefullt toneleie om han hadde svaret. «Så, hvem var det som drepte Sankara?» «Hva var det, mener du», svarte Salif. De presset på til han avslørte svaret. «*Le palu*», malaria. Med ett spredte latteren seg i hele teatersalen. Alle kjente til Compaorés forklaring på sviket.

Gjenfortellingen av historiske begivenheter som strekker seg over et såpass stort tidsspenn skaper sammenheng mellom hendelser over tid og til strukturer i dag. Slik jeg har vist tidligere i kapittelet tillater den finansielle støtten fra de to ambassadene, og fra UD gjennom den kunstneriske utvekslingen, Croisée å tematisere rundt nasjonale politiske strukturer. De kan gjøre narr av Compaoré og påpeke det tragikomiske ved de fem statskuppene. Samtidig ufarliggjør de harseleringen ved å pakke det hele inn i fabelen og humor generelt, muligens for ikke å trække over grensene og kunne holde på de nødvendige finansielle avtalene.

Under en samtale jeg hadde med Ousmane, teaterets president, kom det frem at Croisée også går inn for å bedre kvinners stilling på teaterfeltet i Ouagadougou, og kjønnsfokuset var motivasjon bak flere av Croisées samarbeid med europeiske scenekunstorganisasjoner. «Det var en gang...» uttrykte dette målet i praksis. I tillegg til at kostymeansvarlig var kvinne, var tre av fem på scenen kvinnelige skuespillere. Ousmane var stolt av hvordan Croisée tydelig var en foregangsfigur på området, og forklarte at dette er et av de punktene som fremhever teaterets modernitet og profesjonalitet blant de andre lokale institusjonene, og gjør teateret til en attraktiv samarbeidspartner for internasjonale scenekunstnere. Således har de et fokus på kvinners plass i teateret «for sin egen skyld», et fokus jeg opplevde var dyrket frem i samarbeidsrelasjonene. Dette belyser også hvordan teateret er en del av transnasjonale nettverk der de mottar impulser fra andre land med andre praksiser også hva angår kvinner i

arbeidslivet. Dette kan videre tolkes som en del av bistandsarbeidet fra europeernes side – ved å styrke kvinners rettigheter sikrer eksempelvis DTS også videre støtte fra UD. Gjennom forestillingene ble de samme beskjedene om kvinners stilling i det burkinske samfunnet implisitt kommunisert til publikum.

Avslutning

En drivkraft i denne oppgaven er hvordan Croiséés teaterpraksis kan ses som en sammensmelting av flere lokale og internasjonale kunstuttrykk og dramatiske tradisjoner. Disse møtes i nettverk og samarbeid, og uttrykkes i forestillingene, som den presentert over.

Croisée og forestillingene kan i utgangspunktet karakteriseres som klassisk teater, dog det er store variasjoner mellom oppsetningene. Med klassisk sikter jeg her til hvordan de hovedsakelig benytter seg av nedskrevne manus, at replikker og bevegelser er innlært, og formidling og kommunikasjon foregår i utgangspunktet i form av enveis-kommunikasjon. De fysiske og formidlingsmessige rammene er satt, forestillingene er strengt regissert og følger, i utgangspunktet, upåvirkelige rammer og konvensjoner.

Både afrikansk dans og musikk var viktige stemningselementer i dette, så vel som Croiséés andre stykker. Bruken av humor var likeledes et fremtredende element. Etter hvert som jeg hadde tilbragt tid i Ouagadougou gjenkjente jeg det spøkefulle lynnet som særegent lokalt.

Likevel lar det seg vanskelig gjøre å sile ut og kategorisere de ulike elementene som arv fra en fransk eller europeisk dramatisk tradisjon, eller uttrykk for tradisjonelle, lokale performancetradisjoner. Schneider (2006) benytter seg av begrepet *appropriasjon* i relasjon til kunstproduksjon, og anlegger en hermeneutisk tilnærming «[...] for å forstå dets rolle i kulturelle endringsprosesser og globalisering» (Schneider 2006:20).¹⁸ *Appropriasjon* tillegges, slik Schneider fremhever, ulik betydning avhengig av eksempelvis den kunsthistoriske perioden og geografisk kontekst (Schneider 2006:21). Med *appropriasjon* menes her en transformerende praksis. Teaterstykker eller kunstelementer plukkes ut av sin opprinnelige kontekst og danner noe nytt i sammensetning med andre tradisjoner og elementer. Jeg anser *appropriasjon* for å være en aktiv omforming eller gjenskapelse, gjennomført av aktører. Det *approprierte*, være seg et materielt objekt eller kunstnerisk uttrykk, opptrer i en annen form og

¹⁸ *Appropriasjon* er uløselig knyttet sammen med ideer om autentisitet og identitetskonstruksjon. Dette er debatter det hadde vært spennende å ta i relasjon til mitt empiriske materiale, men dessverre tillater ikke oppgavens omfang at jeg går nærmere inn i tematikken her.

tillegges ny mening (Schneider 2006). Selv om *appropriasjon* ikke er et ledende begrep i min analyse, er Schneiders refleksjoner nyttige verktøy i forståelsen av Croiséés sammensatte teatertradisjon. Han viser til at «[...] de fleste kulturelle praksiser er *appropriasjon*», og benytter seg av Friedman (1997 og 1999) for å påpeke at det finnes ikke noe «originalt» og rent, det «[...] finnes ingenting *før* hybriditet» (Friedman i Schneider 2006:21-22, forfatterens uthevelse).

Det faktum at flere av de største figurene på teaterfeltet i Burkina hadde utdanning fra Frankrike og USA, kolonitidens unektelige påvirkning, og vestlige bistandsorganisasjoner og scenekunstneres stadige innvirkning på kunstneriske valg og utforming, underbygger min forståelse av at det er umulig å strippe teatertradisjonen ned til rene, «opprinnelige» byggeklosser.

Jeg opplever forøvrig at det er i prosessen med tilpasning og aktualisering – av både europeiske og afrikanske, nye og gamle stykker – sammenstimlingen og særegenheten til Croisée ligger. *Appropriasjon*, tilpasning og aktualisering anser jeg som ulik praksis, men deler av den samme prosessen. Å se muligheten til aktualisering både av Ibsens «Et dukkehjem» og Kaborés «Taushetens stemmer» fra 1983, ser jeg som Croiséés kosmopolitiske overbevisning, hvor de verdsetter kulturelt mangfold og lokal variasjon (Hannerz 2007).

Ousmane og flere av de andre uttrykte det jeg tolket som en ansvarsfølelse overfor publikum. Han forklarte at «det er viktig for ‘det afrikanske publikum’¹⁹ at temaene er av relevans for dem, at de på et eller annet plan kan sette seg inn i og ha glede av det som utspilles. Men det er ikke dermed sagt at vi bare skal underholde.» Sammensetningen av fransk og lokalspråk, som i «Det var en gang...», er et av de praktiske verktøyene for aktualisering. «Ord og uttrykk på *moore*, *dioula* eller *gourounsi* bidrar til å konstruere eller frembringe en følelse av kontakt og nærhet mellom forestillingen og ‘det afrikanske publikum’.»

Likevel vil jeg videre i oppgaven påpeke at forestillingene og budskapetets umiddelbare tilgjengelighet inngår i et dialektisk forhold med Croiséés kunstprosjekt der de pragmatiske løsningene ofte må vike for kunstneriske ideal.

¹⁹ Hvordan han referer til «det afrikanske publikum» er i seg selv interessant. Relasjonen mellom teateraktørene, stykkene og publikum vil bli nærmere utforsket i kapittel 5 og 6.

Kapittel 4 Mot kunsten

«*Ce que nous faisons ici, c'est le 'théâtre d'auteur'!*»

Opphisset og i dypt alvor fortalte Arsene meg: «Det vi driver med her [på Croisée], er litterært teater!» Det Arsene motsatte seg gjennom dette utsagnet, var teaterforestillinger som et arbeidsverktøy i utviklingsprosesser (Mlama 1991; van Erven 2001). Selve teaterforestillingen blir i den sammenheng et middel i oppnåelsen av et konkret mål: utvikling, folkeopplysning, fattigdomsbekjempelse. Det instrumentelle har forrang og det kunstfaglige innfinder seg deretter.

I Burkina Faso, både i Ouagadougou og på landsbygda er det en lang tradisjon for utviklings- og opplysningsteater. Det eksisterer flere kompanier, teatergrupper og institusjoner som i ulik grad arbeider med *théâtre pour le développement* (teater for utvikling), *théâtre forum* (forumteater), *théâtre débat* (debatteater) *théâtre d'intervention sociale* (teater for sosial intervensjon) og *théâtre communautaire* (grasrotsteater). I en videre kontekstualisering av Croisée vil jeg her ta for meg hvordan flere av informantene mine skilte mellom det de omtalte som *théâtre d'auteur* og *théâtre de sensibilisation*.²⁰ I litterært teater baseres forestillingene på nedskrevne manus, gjerne av anerkjente forfattere. Opplysningsteater improviseres frem fra et tema. Dette er en kategorisering som gir seg til syne lokalt i teaterets praksis, og som aktørene således forhandler med i skapelsen av Croisées teatertradisjon. Jeg vil redegjøre for klassifikasjonen og teaterkategoriene, på hvilket grunnlag og ut ifra hvilke kriterier den blir gjennomført, og videre hvordan Croisée definerer sin virksomhet ut fra kategoriene. Et sammenlignende blick på sjangrene og hvordan teaterarbeiderne forholder seg til dem, viser hvordan kategoriene gjenfinnes i teaterverdenens praksis.

Slik informantene mine gjorde, samler jeg i betegnelsen opplysningsteater både teater for utvikling, debatteater og teater for sosial intervensjon. De to resterende, forumteater og grasrotteater, skiller seg fra opplysningsteater på flere grunnleggende vis. Van Erven (2001)

²⁰ I mangel av en direkte oversettelse vil jeg heretter omtale *théâtre de sensibilisation* som opplysningsteater. Dette rommer likevel ikke hele ordets betydning. *Sensibilisation* kan oversettes til bevissthet, dermed vil *théâtre de sensibilisation* også bety «teater for økt bevissthet», og er på engelsk oversatt til *theater for public awareness*. Slik informantene mine benyttet seg av betegnelsen sikter det også til en asymmetrisk relasjon der den ene parten bruker teater for å opplyse den andre. Med det spesifisert vil jeg, av hensyn til tekstens flyt, omtale teaterformen som opplysningsteater. *Théâtre d'auteur* betegnes på engelsk som *copyright theatre* og vil i følge mine informanter og deltagerne i kunstverdenen si at man benytter seg av nedtegnede manus, gjerne av forfattere anerkjent innen tradisjonen, som utgangspunkt for teaterforestillingene. Jeg vil her oversette *théâtre d'auteur* til litterært teater.

viser til grasrotteater som «[...] en kunstnerisk prosess som oppstår under særegne lokale, sosiokulturelle omstendigheter». I sitt prosjekt – en «[...] radikal, antikolonial og frigjørende bevegelse» (van Erven 2001:1) – kan grasrotteater likevel minne mye om Croiséés kontinuerlige politiske motstandsretorikk. Slik van Erven beskriver stykkene finnes det likhetstrekk blant annet med «Taushetens stemmer»²¹ av Yacouba Kaboré.

Popular theatre er betegnelsen på en variant av grasrotteater som er utbredt i Afrika (Mlama 1991; Barber 1997). Første stadie i *popular theatre* er undersøkelser av hva det aktuelle samfunnet oppfatter som deres utfordringer (Mlama 1991:203). Mlama beskriver hvordan Kumba Popular Theatre løste opp i en konflikt rundt et brobyggeprosjekt i en kamerunsk landsby. En ingeniør engasjert av en bistandsorganisasjon hadde lansert et forslag til hvor broen skulle ligge, men forslaget ble nedstemt på bakgrunn av at broens posisjon «[...] ville komme til å svekke den sosiale og politiske posisjonen til to av de tre feidende gruppene i landsbyen» (Mlama 1991:203). Ingeniøren begrunnet forslaget sitt med at det var den billigste løsningen, men dette veide ikke tungt nok til å overbevise befolkningen. Kumba Popular Theatre tok tak i diskusjonen; årlige drukkingsulykker, tap av penger og logistiske vanskeligheter med frakt av avlingene økte presset for å finne en løsning. Gjennom en forestilling bygget på diskusjoner i befolkningen og nøye avveininger av de ulike standpunktene, der lokale krefter var delaktige hele veien, kom de frem til en løsning (Mlama 1991:203-204). Gjennom dette eksempelet ønsker jeg å vise hvordan grasrotteater, forumteater og *popular theatre* jobbes frem av representanter fra den aktuelle lokalbefolkningen, og er basert på indre fremkomne, gjerne sammensatte sosiale, politiske og økonomiske problemer. Til motsetning kommer insentivet til opplysningsteateret utenifra. Dermed kan prosjekter eller ønskelige endringer strande på ulik klassifisering og rangering av problematikken, slik ingeniøren i dette eksempelet opplevde.

Teatertradisjonene i Burkina Faso blir således, kategorisk sett, delt inn i tre. Av disse tre vil jeg i det følgende ta for meg to. I mine informanternes beskrivelse av Croiséés virksomhet og litterært teater var det opplysningsteater, og ikke grasrotteater som ble etablert som meningsgivende kontrast. Dette kan med fordel knyttes til Jenkins (2005) som viser hvordan menneskelig identitet er sosial identitet, og videre at identitet kan forstås som praksis. Det er i møtene med relevante andre, der «forskjeller og likheter fremstår som dynamiske prinsipper

²¹ Det andre stykket jeg opplevde på feltarbeid. Her deltok jeg på øvelser, men fikk ikke se forestillingen fremført foran publikum. Tross likhetstrekk kategoriseres «Taushetens stemmer» som litterært teater.

for identifisering», at selvet skapes (Jenkins 2005:5). Likeledes foregår en identifisering av litterært teater og opplysningsteater i disse dynamiske møtene, der aktørene gjør teaterformene til hverandres relevante andre, eller meningsgivende kontrast.

Som overskriften antyder produseres ikke opplysningsteater på Croisée. Likevel, fordi scenen stadig leies ut til andre prosjekter, satt jeg en kveld i midten av februar og ventet på at «Under fullmånen», en opplysningsforestilling, skulle starte. Salen var stappfull, jeg speidet utover publikum og syntes det minnet om et bransjetreff; skuespillere, dansere, scenearbeidere og kostymedesignere – oppmøtet gjorde det klart at både regissør og skuespillere hadde høy status. For denne forestillingen var i utgangspunktet ikke ment for dette publikum, og på Croisée kunne man vanligvis ikke se denne typen teater. Dette var kun en f rpremiere, snart skulle oppsetningen ut på veien og inn i landsbyfolkets sinn.

Etter noen minutter, da folkemengden hadde sagt sine «*bon soir*» og «*lafi*»²², braket det l s. Jeg forsto ikke det skapte grann. Stykket var skrevet på *moore*, og der begrenset min kunnskap seg til: «God dag. Hvordan har kona det? Og barna?» Ut ifra det fysiske spillet så jeg at det handlet om noe med graviditet. En kvinne med pute på magen vagget over gulvet. Plutselig kastet hun seg ned på bakken og trakk et sjal for øynene; en gammel mann med stokk, tydeligvis med en spesiell makt eller kraft, hadde entret scenen. Joel, som satt ved siden av meg, hvisket meg i året at forestillingen tok tak i problematikken rundt angivelige trollmenn som forhekser gravide. I flere tilfeller i Burkina Faso, ble jeg fortalt etter forestillingen, har dette ført til at kvinner har gjennomgått uforsvarlige aborter, hvilket har resultert i alvorlige infeksjoner og skader i ettertid. Andre igjen fortalte at noen mødre som frykter at barnet har blitt forhekset har lagt det ut for å d  etter fødselen.

Tilbake i forestillingen satt jeg med åpne sanser for å fange opp stemningen og noe av handlingen, mens Joel ga meg små hint av historien underveis. Scenen var bygget opp som et landsbytorp. Tre menn og tre kvinner, blant annet den gravide, hadde samlet seg for å diskutere hvordan de skulle løse situasjonen. Den lokale matriarken og «bareieren» hadde en disk i høyre hjørne hvor hun  ste *dolo*, egenbrygget  l av hirse, fra en plastt nne og opp i et par kalebasser som ble sendt rundt. Jeg kunne kjenne den syrlige, gj rede smaken på tunga. Fra mine egne landsbybes k var dette en kjent situasjon. Stemningen blant «landsbyfolket»

²² Henholdsvis «god kveld» på fransk, og direkte oversatt «helse» på *moore*. *Lafi* brukes i en standard h flighetsfrase.

endret seg mens den gravide kvinnen snakket. Først hvisket hun nesten, deretter hevet hun stemmen i takt med at lytterne ble mer og mer oppjaget.

Med ett brøt publikum ut i latter. En av de yngre, mannlige skuespillerne tasset inn på scenen utkledd som en eldgammel kone. Karakteren var ikke spesielt komisk, men flere kjente igjen skuespilleren med den påtatte pukkelryggen. Til tross for det alvorlige temaet satt latteren løst gjennom hele forestillingen. Joel forklarte at de som lo her gjorde det fordi de kjente igjen trolldomsproblematikken fra sine egen eller familiens erfaring fra landsbygda. I møtet mellom deres urbane virkelighet på den ene siden, og mer rural tro og tradisjoner på den andre, kunne gjenkjennelsen og ulikhetene fort bli komiske (se også Lien 2001).

Mot slutten av forestillingen kastet landsbyfolket seg ned på bakken en siste gang og trollmannen kom inn. Krakkene på torget var satt opp i to rekker mot hverandre. Etter en mumlende hilsen kunne folket løfte hodene. De krabbet bort til bardisken, lente ryggen mot den og rettet blikket mot stolene, men ikke én gang så de direkte på trollmannen. Den gamle kvinnen hadde, i kraft av sin høye alder, rollen som megler i byen. Hun satt sammen med den gravide og en mann på den ene stolrekken, trollmannen og en følgesvenn plasserte seg på den andre. Ordvekslingen foregikk i beherskede former. Den gamle kvinnen og et par av mennene snakket, mens den gravide hadde blikket mot skoene og hendene i fanget, tålmodig og avventende. At de nådde en enighet forsto jeg først fem minutter senere, da det friske barnet (en bylt med tøy) ble født og gledelig vist frem til de andre landsbyboerne.

Denne forestillingen kan belyse sider ved opplysningsteater som mange av mine informanter trakk frem som signifikante forskjeller fra litterært teater. Samtidig er det relevant å påpeke at den skilte seg ut; eksempelvis besto publikum besto for det meste av deltagere i kunstverdenen i stedet for landsbyfolk. Fordi jeg kun forsto deler av forestillingen underveis måtte jeg i ettertid belage meg på Joel og de andres gjenfortelling og forklaring. Utover dette er min forståelse informert av diskusjoner jeg har hatt rundt temaet ved andre anledninger.

«Under fullmånen» var jobbet frem av Ibrahim Doumbia, en av de mest anerkjente regissørene i landet, og hans kompani som holder til i Ouagadougou. Vanligvis blir et kompani prosjektengasjert av en bistandsorganisasjon eller NGO, eksempler fra Burkina kan være UNICEF eller det amerikanske fredskorpset. Forestillingen utarbeides fra et tema av samfunnsmessig karakter; *un mal social* (et sosialt onde). I følge informantene mine er det i så godt som alle tilfellene bistandsorganisasjonen som fastsetter temaet. Eksempler er

problematikk rundt familievold; manglende skolegang; HIV/AIDS eller andre dødelige epidemier eller sykdommer; barnedødelighet og lignende. Alle disse temaene gjør seg, i en eller annen form, relevante for deler av Burkinas innbyggere; eksempelvis er 1,2 % av befolkningen HIV-smittet og 71,3 % er analfabeter (Globalis 2012). Målgruppen for forestillingene er innbyggere i rurale områder av landet der de nevnte utfordringene er størst. Dette er også grunnen til at mange av forestillingene, som «Under fullmånen», blir fremført på lokale språk – dermed når budskapet frem til flere enn hadde det blitt spilt på fransk.

Utover regissøren og kompaniet bak «Under fullmånen» driver flertallet av teatergrupper og kultursentre i Ouagadougou med opplysningsteater. Derfor knyttes de andre institusjonene nærmere denne tradisjonen, selv om de også produserer litterært teater. Mine informanter omtalte Faso Centre du Théâtre (FCT) og Dapoya Centre Culturel (Dapoya) som de første teaterinstitusjonene i landet som produserte blant annet teater for utvikling. På FCTs nettside uttaler direktøren, Yacouba Kaboré, at i disse forestillingene «[...] opptrer skuespillerne for folket, og oppfordrer dem samtidig til å delta i en forbedring av [livs- og samfunns-] situasjoner». Kaboré er en stor personlighet innen burkinsk teater.²³ I tillegg til sitt arbeid og daglige virke gjennom kultursenteret FCT, har han etablert en festival for teater for utvikling, der nasjonale og internasjonale grupper inviteres til å fremføre stykker. På en informasjonsfilm om festivalen ble det kommunisert at målet spesielt er å «[...] hjelpe landsbybefolkningen med å tilegne seg teater og bli aktører i sin egen utvikling. Festivalen bidrar til en annen måte å leve på, til deltagende demokrati i hverdagen».

Et særtrekk ved opplysningsforestillinger er at de ofte har en åpen slutt. Dermed, etter at situasjonen er spilt ut, inviteres publikum til å debattere temaet og sine forståelser av «problemet» og eventuelle løsninger med skuespillerne. Publikums grad av deltagelse varierer, noen ganger får de mulighet til å entre scenen og spille ut de alternative avslutningene, andre ganger ender det i en dialog om temaet. Ifølge de av informantene mine som hadde erfaring fra opplysningsteater var det alltid skuespillerne, eller en sjelden gang regissøren, som lanserte debatten og retningen på den idet han eller hun ba om publikums tolkning. «Under fullmånen» hadde ingen debatt mot slutten. I stedet ble diskusjonen ført av skuespillerne, «landsbyfolket», under forestillingen.

²³ Yacouba Kaboré og hans arbeid tydeliggjør hvor sammenflettet og kompleks teaterfeltet i Burkina Faso er. Han er, i likhet med Doumbia, anerkjent også innen litterært teater og da jeg møtte han var han hyret inn som regissør til en forestilling på Croisée, «Taushetens stemmer».

Temaet i opplysningsforestillingene oppfattes av bistandsorganisasjonen som et problem for samfunnet, og det anses av dem å være et behov for å finne løsninger eller strategier for å få bukt med eller oppnå større åpenhet rundt tematikken. Målet med forestillingene og debatten er å gjøre publikum bevisst på hva slags problematikk det dreier seg om og at det faktisk er et omfattende problem gjennom å vise til hvor mange som lider under det i landet (Mlama 1991; van Erven 2001). Dette innebærer i første omgang en rangering og kategorisering av de aktuelle samfunnets utfordringer. Publikum får situasjoner i «sine liv» eller «sitt lokalsamfunn» utspilt foran øynene på seg, og gjennom debatten får de muligheten til å reflektere og delta i en løsningsorientert prosess. Sammen kan de finne ut av hvordan de skal bli bedre mennesker, leve bedre og tryggere liv. Men bedre i følge hvem og i forhold til hva? Håpet er å skape en åpen debatt, samtidig godtas ikke en hvilken som helst løsning; bistandsorganisasjonene har et klart mål med arbeidet. Dette underbygger min forståelse av opplysningsforestillingene som i første omgang instrumentelle.

Jeg forsto det slik at opplysningsteater handlet mye om en demokratiseringsprosess som flere av informantene mine uttrykte at de var positive til. Likevel opplevde jeg ofte at skuespillerne og andre teaterarbeidere ved Crois  e beskrev opplysningsteater i nedsettende ordelag. Fatou, en suksessrik skuespiller i midten av tredve  rene, omtalte opplysningsteater slik: «Det er kjedelig og ofte er forestillingene d  rligere». Som s   mange av de andre informantene mine hadde hun sin utdannelse fra, og lenge v  rt med i et danse- og teaterkompani der forestillinger innen opplysningsteater var en stor del av repertoaret. «N  r en er ansatt i et teaterkompani», fortalte hun videre, «har man ofte mer forutsigbarhet og ensemblet er fast. Men jobben er ikke p   langt n  r s   utfordrende som med litter  rt teater.» Sylvie, ogs   en anerkjent skuespillerinne, la til at hun syntes det hele ble for standardisert n  r den samme gruppen skuespillere ble benyttet i hver forestilling. Til tross for nervepirrende auditions var hun heller tilhenger av prosjektengasjementet ved Crois  e. Joel la til at utskiftningen f  rte til stadig nye m  ter mellom mennesker, som igjen ga forestillingen en fruktbar spenning. «I tillegg f  r vi alltid de beste skuespillerne til rollene», forklarte Ousmane (se ogs   Becker 1982:77-92).

Jeg bet meg merke i Sylvie og Fatous omtale av de ulike sjangrene de jobbet innen. Hva er det ved opplysningsteater som er «kjedeligere», «d  rligere» og «mindre utfordrende»? Ulikhetene mellom litter  rt teater og opplysningsteater er mangfoldige, men samtidig flettet inn i hverandre. De peker p   et dilemma i Crois  es virksomhet som kommer av at teateret og akt  rene b  de m   forholde seg til lokale former for teater og sitt   nske om    skape

internasjonalt anerkjente forestillinger. Jeg vil i det følgende peke på hvordan trekk ved opplysningsteateret gjøres signifikant i Sylvie, Fatou og de andres definisjon av litterært teater. Således etableres opplysningsteater som det litterære teaterets – her representert ved Croisée – meningsgivende kontrast. Disse kategoriene, og avgrensningen mellom dem, opprettholdes til tross for kontakt og relasjoner på tvers av grensene (Barth 1969). Barth (1969) så behovet for en studie av etnisitet der også grensene mellom de etniske gruppene, og flyten av mennesker over grensene, ble vektlagt. Etnisitet er ikke en ledende analytisk kategori i denne oppgaven og erstattes her med lokale teatertradisjoner. Således kan Barths (1969) fokus både på grenser og på de bundne og avgrensede enhetene, belyse flere aspekter ved aktørens diskursive mønstre og bevegelser i teaterverdenen.

Opplysningsteater som meningsgivende kontrast

En av de åpenbare forskjellene mellom litterært teater og opplysningsteater, er at førstnevnte baserer forestillingene sine på tekster, mens sistnevnte baserer de på et tema og improviserer frem en forestilling fra det.²⁴ Manusene som benyttes på Croisée plukkes ut av organisasjonens kunstneriske komité, noen ganger i samarbeid med de kunstneriske partnerne, mens temaene til opplysningsteateret fastsettes av en eksternt bistandsorganisasjon. På sitt enkleste vis tydeliggjør disse forskjellene at arbeid med litterært teater gir Croisée og de andre teaterinstitusjonene mulighet til å velge, og aktualisere tematikken selv, mens det er bistandsorganisasjonene som avgjør i tilfellene med opplysningsteater. Croisée får realisert et eget, kunstnerisk prosjekt gjennom forestillingene. Til motsetning fra et autonomt kunstprosjekt er målet med opplysningsforestillingene å problematisere og finne løsninger på et fenomen som er lokalisert i befolkningen og samfunnets strukturer. Teaterforestillingen blir i så måte et middel på veien. Ved å markere tilhørighet til litterært teater og avstand fra opplysningsteater forhandler teateraktørene frem sin kunstverden i dilemmaet mellom det instrumentelle og det kunstneriske.

Holdningene til Sylvie og Fatou gikk igjen hos mange av Ouagadougous teaterarbeidere. Kadi, som tidligere hadde jobbet som skuespiller både i Burkina Faso og Europa, var mer dramatisk i sin beskrivelse av relasjonen mellom teaterinstitusjonene i Ouagadougou.

²⁴ Den ene forestillingen til Croisée fulgte ikke et manus i tradisjonell forstand, men har likevel et litterært forelegg på flere måter og ble jobbet frem i fellesskap ut i fra flere nedskrevne historier. Jeg vil derfor argumentere for at Croisées oppsetninger uten foreliggende manus likevel forholder seg til en tekstlighet (se også Barber, Collins og Ricard 1997:xiii; Schechner 1988:66-111).

«Croisée har drept både FCT og Dapoya!» Hun forklarte at det er flere grunner til dette, men trakk frem Croisées nyskapende, lokalt forankrede aktualisering av klassiske, europeiske stykker, som Ibsen og Shakespeare, som en av de viktigste årsakene. Bruken av de store, verdenskjente dramatikerne fremhever på en og samme tid Croisée som særegne i lokal kontekst, og som deltagende i en større dramatisk tradisjon i global kontekst. Det gir dem den unike og autonome posisjonen som enhver institusjon i konkurranse med andre har behov for, samtidig som det åpner for samarbeidsmuligheter. Slik forenes det lokale og det internasjonale i Croisées kosmopolitiske filosofi (Appiah 2006; Feld 2012).

Etter vi hadde sett «Under fullmånen» spurte jeg Joel om det var slik at man kan klassifisere litterært teater som nærmere kunst, i og med at det benytter seg av dramatiske tekster og legger vekt på at forestillingen skal være estetisk og intellektuelt utfordrende? I samme  nd lanserte jeg tanken om at opplysningsteater l  nærmere bistandsarbeid enn kunst, fordi det har et mål lokalisert utenfor teaterets sfære – det skal opplyse, utvikle og på den måten skape endring. Joel svarte meg kontant: «Nei, det kan du ikke si. Det er snakk om to ulike former. Forskjellen ligger i at for å drive med litterært teater må man være profesjonell skuespiller, mens for å drive med opplysningsteater trenger man ikke nødvendigvis ha en utdanning eller erfaring». I likhet med de andre etablerer Joel opplysningsteater og litterært teater som to ulike prosjekt på bakgrunn av produksjonens struktur, forestillingens tematikk og formidling av budskapet. Det er altså ikke variasjoner av det samme, men parallelle prosjekter som deltar på teaterfeltet og andre, tilgrensende verdener på en og samme tid (Becker 1982).

Til tross for tilsynelatende egalitære prosjekter, peker omtalen «dårligere» og «lite utfordrende» på et system for differensiering, gradering og plassering av teater i Burkina Faso. Joels svar åpenbarer et hierarki mellom kategoriene. Sylvie, Fatou, Kadi og flere andre skuespillere hadde sin *formation*²⁵ (praktisk utdanning) fra institusjoner eller kompanier som drev med opplysningsteater. Tidlig i 20-årene hadde de tre skuespillerinnene blitt engasjert i Claude Bougoumas kompani. De hadde alle tilbragt lengre perioder på turné nasjonalt så vel som regionalt i Vest-Afrika. Etersom de tilegnet seg skuespillerteknisk erfaring, og det litterære teateret ble etablert i Ouagadougou, gikk de over til å drive hovedsakelig innen litterært teater.

²⁵ Det franske ordet *formation* er betegnende på det jeg opplevde fant sted på FCT og Dapoya, de teatersentrene som også hadde flerårige utdanninger. Novisene ble formet inn i en tradisjon, i institusjonen og den respektive l remesterens navn.

Dermed blir opplysningsteater et skritt på veien for å komme seg til den litterære tradisjonen. Joel fortalte at litterært teater fordrer en profesjonalitet, mens man som amatør lettere kan innlemme seg i opplysningsteater. Det hierarkiske klassifikasjonssystemet av teaterformer er likevel relativt (Bourdieu 1995:45). Som jeg vil vise mot slutten av kapittelet flyter aktørene over grensene mellom opplysning og litterært, og de fleste av dem, som regissøren Doumbia, gjør det tilsynelatende uanstrengt. Dette eksemplifiserer hvordan aktørene forhandler med lokale tradisjoner i sin daglige praksis.

Når insentivet til forestillingene kommer utenfra, slik arbeidet med opplysningsforestillingene foregår, svekker det institusjonens autonomi, hvilket igjen kunne gått på akkord med Croiséés prosjekt med profesjonalisering av teater. En stor del av profesjonaliseringen handler om å kunne definere sin egen virksomhet, følge egen motivasjon og oppnå egne mål, slik det også er formulert i Croiséés samarbeid med DTS. En institusjonell autonomi tillater Croisée å skape og gjenskape en særegen teatertradisjon og delta i en kosmopolitisk kunstverden. Aktørene er inspirert av både europeisk dramatisk arv og en mer vestafrikansk performance og tematikk. Hannerz (2007) skriver «[...] *for cosmopolitans, 'style' is an accomplished, cultivated, performance capacity, a matter of seeking worldliness and at the same time distancing oneself from parochial ties and traditions*» (Hannez 2007:77). Dette underbygger den ønskede distansen til opplysningsteater. Gjennom samarbeidene knytter Croisée og teateraktørene opp i seg kulturelt mangfold. Det kosmopolitiske blir uttrykt blant annet gjennom at tilreisende har med seg sin erfaring og sin spillestil, som kommer til liv sammen med burkinske skuespillere på scenen i Ouagadougou. Joel forklarte åpenheten for mangfoldet ved å si at han opplevde teaterspråket i Burkina og Norge som overlappende.

Dette tyder også på at Croisée som en aktør, i kraft av sine relasjoner og tilknytninger, og aktørenes opparbeidede omdømme og status, har tilstrekkelig med sosial og kulturell kapital til å skille seg ut blant de andre institusjonene. Kapital kan ikke få sin effekt i isolasjon, men er grunnleggende relasjonell. Nettverk og tilgang på ressurser verdsettes blant de andre på teaterfeltet som kapital, således fungerer den opprettholdende på Croiséés status (Bourdieu 1995; Bugge 2002). Tilgangen på ressurser gjennom transnasjonale samarbeid gjør at de i stor grad kan opprettholde sin autonomi.

Kunnskapsgivende, men ikke folkeopplysning

Direktøren ved Croisée forholdt seg interessant nok noe annerledes til kategoriseringen av teatertradisjonene. Da jeg etter å ha sett «Under fullmånen» spurte ham om de produserte opplysningsteater eller teater for utvikling ved Croisée, fnyste han bare tilbake: «Jeg kan ikke fordra de betegnelse! Vis meg det teater eller den forestillingen som *ikke* er utviklende, som *ikke* er opplysende, eller som *ikke* påvirker publikum eller utøverne selv. Spør du meg, så finnes ikke dette.» Dermed viser direktøren at han ikke anerkjenner betegnelse i klassifikasjonssystemet på lignende måte som de andre. Standpunktet han tar kan også fungere som et distingverende tegn, motivert av behovet for å skille sin institusjon ut fra de andre i byen, jamfør diskusjonen i foregående avsnitt (Bourdieu 1995). Samtidig uttalte han, slik jeg pekte på i kapittelets overskrift, at «det vi driver med her er litterært teater». På bakgrunn av dette vil jeg foreslå at han ikke avskriver klassifiseringen av de forskjellige tradisjonene, han anerkjenner at det er variasjoner, men er uenig i at noe teater har en funksjon utover seg selv, mens annet ikke har det. «Kall det gjerne debattheater», fortalte han videre. Dermed kan det være bistandsretorikken i betegnelse opplysningsteater og teater for utvikling han er kritisk til, slik jeg også har vist i presentasjonen av samarbeidspartnerne i kapittel 3, og ikke selve tradisjonen.

Både på forestillingene på egen scene i Ouagadougou og på den nasjonale turneen opplevde jeg at teaterarbeiderne ved Croisée også var bevisst sin rolle som kunnskapsformidlere i relasjon til publikum. Gjennom forestillingen gjenfortalte de deler av Burkinas historie, i tillegg til at de ønsket å vekke et kritisk blikk på landets politiske utvikling hos publikum. Jeg opplevde dette som et ansvar Croisées aktører følte ovenfor lokalbefolkningen. Mlama (1991) kritiserer utviklingshjelp og bistandsorganisasjoner for å implementere og påtvinge i hovedsak vestlig kunnskap, strukturer, tenkemåter og oppfordre til endring i levemåte uten å ta hensyn til lokale forhold. Hun trekker gjennom sin studie frem at både grasrotteater og opplysningsteater er viktige skritt i retning av å involvere lokalbefolkningen i egen utvikling og endringsprosesser (Mlama 1991). I en forlengelse av direktørens ord, om at alt teater er utviklende og kunnskapsgivende, vil jeg likevel påpeke et dilemma i opplysningsteatrenes oppdrag. Opplysningsforestillingene problematiserer et tema og oppfordrer til en riktig løsning i henhold til bistandsorganisasjonens prosjekt, med et mål om å «sensibilisere» publikum. I kraft av avtalens natur og økonomisk insentiv, har bistandsorganisasjonen en makt (Bugge 2002) som tillater dem å ikke bare legge føringer for forestillingen, men også å definere hva slags problem lokalbefolkningen står ovenfor. Dette kan innebære at

bistandsorganisasjonen også har en annen tilnærming til løsningen og enn de lokale. Tema i «Under fullmånen» var som vist en kjent sak for mange av informantene mine. Tradisjonell religion og animisme er fortsatt utbredt i Burkina Faso. Flere hadde rituelle fetisjer hjemme hos seg, og Joel fortalte meg at han hadde spesielle krefter og kunne oppnå kontakt med ånder. Derfor er det ikke overraskende om dette blir definert som et religiøst problem. En annen innfallsvinkel til tematikken kan definere samme utfordring, trollmennenes behandling, som et medisinsk problem. Slik informantene mine omtalte opplysningsprosjektene formidlet de ofte en autoritativ kunnskap lokalbefolkningen forhåpentligvis ville rette seg etter (Mlama 1991; Mosse 2005).

Kunnskapsformidlingen i Croiséés litterære teater fungerte mindre postulerende, muligens fordi den presenteres og tilgjengeliggjøres på en annen måte. Som nevnt i oppgavens prolog plasserer Croisée seg midt i krysset mellom globale og lokale tradisjoner og kunnskap for å kunne gripe tak i og la seg påvirke av impulser og strømninger. Idrissa, den samme produsenten som delte dette med meg, fortalte også at «det ikke bare er for Croisée å bruke de klassiske dramatiske verkene ‘slik de står’. Som på alle teatre må stykkene aktualiseres og tilpasses lokale forhold for å skape resonans i omgivelsene og hos publikum.» Det interessante ved disse «tidløse» stykkene er nettopp at de innehar en universell evne til å skape assosiasjoner og la seg tilpasse. I dette møtet mellom gammelt og nytt, fjernt og nært, skapes et tolkningsrom teaterarbeiderne og publikum refleksivt kan tre inn i og trekke kunnskap fra. Danto mener dette tolkningsrommet er essensielt for at noe skal omtales som kunst, og forklarer hvordan kunstverket i konsekvens reduseres til en simpel ting når det ikke lenger skaper et tolkningsrom (Danto i Becker 1982:148-149).

Mine observasjoner tilsier således at kunnskapsformidlingen gjennom teaterstykkene på Croisée handlet om å etablere en plattform for kritisk tenkning og refleksjon rundt eget samfunn, strukturer og livsførsel. Croiséés mål er å gi plass til alternative historier og bidra i utviklingen av nye, kosmopolitiske narrativer (Appiah 2006; Feld 2012). Danielsen (2006) viser til hvordan «[...] kunsttilegnelse antas å skape nye og unike erfaringer hos den som har vilje til å møte det uforutsigbare» (Danielsen 2006:20), som en kommentar til relasjonen mellom kunst og konsum. Sistnevnte forbindes med standardisering, tilrettelagte tilbud og lokkevarer – med andre ord det «forutsigbare og kjedelige» Fatou og Sylvie peker på. Bytter man ut det økonomiske perspektivet med målet om utvikling og opplysning møter man dermed tilsvarende reaksjonene hos mine informanter. «Viljen til å møte det uforutsigbare»

sikter til at man må være åpen for og få mulighet til å rekontekstualisere hendelsen, situasjonen, tingen man ser på scenen, til å se det som en åpen gåte.

Bourdieu (1995) omtaler dette som «blikket» (Bourdieu 1995:47). Kunstblikket er en aktiv konstruksjon som skiller seg fra andre blikk ved alltid å søke spenningen (Bourdieu 1995). Bourdieu viser til kunstblikket som et produkt av historien og noe som reproduseres gjennom oppdragelsen eller utdannelsen. Blikket betegnes av «[...] en estetisk innstilling som innebærer en evne til å betrakte verker i seg selv og for seg selv, med hensyn til formen og ikke til funksjonen» (Bourdieu 1995:47; se også Becker 1982). Gjennom kunstblikket ser man på forestillingen i konjunktiv, som noe annet enn det konkrete og der det symbolske tolkningsrommet står åpent både for skuespillere og publikum (Turner 1969; Hobart og Kapferer 2005). På opplysningsforestillinger skisseres i stedet en konkret situasjon av sosial eller samfunnsmessig karakter, eksempelvis nødvendigheten av skolegang for barn på landsbygda. Det etableres en kontinuitet mellom kunsten og livet «[...] som innebærer at formen underordnes funksjonen» (Bourdieu 1995:15). I denne sammenhengen oppleves forestillingen i indikativ.

Aktørene ved Croisée hadde selv flere opplevelser under den nasjonale turneen der det lot til at publikum ikke utøvde kunstblikket slik Bourdieu fremstiller det, og slik skuespillerne i stor grad var vant med.²⁶ Forestillingen fremviste en kritikk av Burkina Fasos president og hans form for styre. De scenene i forestillingen som eksplisitt kritiserte styresmaktene frembrakte, uten unntak, voldsomme reaksjoner med mye roping og skadefro latter. Det kan virke som om det rurale publikum satte større pris på det ved forestillingen som var gjenkjennelig og direkte overførbart til deres liv, som kunne forstås ut ifra hverdagens premisser. I en samtale vi hadde om landsbyboerne fortalte Joel meg også at det rurale publikum setter større pris på teaterforestillinger hvis innholdet er komisk. Til sammenligning viser Bourdieu til hvordan «den folkelige smaken» er innstilt på at kunsten, her teater, blant annet skal «[...] gjøre livet lettere og lysere» (Bourdieu 1995:15). Som jeg i større grad vil beskrive i kapittel 6, viser dette hvordan Croisées aktører gjennom sitt litterære teater og i møte med publikum stadig må gå inn og forhandle mellom det instrumentelle ved en forestilling, og det mer kunstorienterte.

Med det sagt vil jeg fremheve hvordan Idrissa, en av produsentene, pekte på at det på grunn av stykkenes tematikk og målet med forestillingene ikke bør være helt åpent tolkningsrom i

²⁶ Mer om denne relasjonen følger i kapittel 6.

opplysningsteater. Da kan tematikken tolkes feil: «Jeg så en opplysningsforestilling en gang», begynte han, «som handlet om kvinners rettigheter. Regissøren var ikke vant med å jobbe på denne måten. Ulike situasjoner i hjemmet ble spilt ut, mellom kvinnen og mannen, og foreldrene og deres barn. Men alt ble betonert feil. Til slutt satt jeg igjen med inntrykket av at det var bra å slå kvinner. Jeg tviler på at det var intensjonen, verken fra kompaniet eller bistandsorganisasjonen.» Idrissas historie tydeliggjør, fra opplysningsteatrenes synspunkt, hvor viktig det er at perspektivendringen bistandsorganisasjonene søker etter finner sted innen kontrollerte rammer.

Det foregår således en perspektivendring også i opplysningssteateret. Denne kan sammenlignes med kunstblikket. Gjennom «Under fullmånen» ønsket Doumbia og bistandsorganisasjonen å endre befolkningens oppfattelse av trollmenns rolle i lokalsamfunnet, og spesielt praksiser som kan være helseskadelige for kvinner under og etter graviditet. Yacouba Kaborés uttalelse om at han gjennom teater for utvikling ønsker å gjøre befolkningen til «[endrings]aktører i egen utvikling» viser samme tankegang.

Opplysningssteater åpner dermed for å se ting på en alternativ måte i likhet med det litterære teaterets prosjekt. Men der det litterære teaterets blikk er utforskende og estetisk orientert, vil opplysningssteaterets være instrumentelt, pragmatisk og med et begrenset tolkningsrom.

Artikulering av gruppene, flyten over grensene

Som vist er klassifikasjonssystemet i den burkinske teaterverdenen i teorien definert og hierarkisk strukturert. I praksis var det derimot mer uklart hvordan aktørene plasserte verdi og posisjonerte seg i kategoriene. Noen anså teatertradisjonene som ulike parallelle prosjekt, noen ga uttrykk for at det ene var bedre enn det andre, mens andre igjen forsøkte å omdefinere klassifikasjonssystemet. Slik blir tradisjonene i Ouagadougou avgrenset, definert og redefinert av aktørene (Barth 1969). Teaterfeltet lokalt er ikke uendelig stort, aktørene har mye med hverandre å gjøre. Flyten demonstrerer teaterarbeidernes strategier og agens, og nettverket knytter personer, kunnskap og ressurser sammen, men bidrar samtidig til å opprettholde grensene mellom opplysningssteater og litterært teater. De bundne enhetene (Barth 1969:10), opplysningssteater og litterært teater, er definerende for en gitt aktør i teaterverdenen så lenge denne befinner seg innad i en kategorisk gruppe eller er deltagende i en produksjon eller workshop. I den grad aktører bruker markører for å kategorisere seg selv og andre, danner de grupper (Barth 1969:11-12).

På tross av variasjoner i og kanskje også uenigheter om hierarkiet i systemet, uttrykt av aktører som Sylvie, Kadi, Fatou og Joel, fantes et sterkt nettverk mellom teaterarbeiderne på tvers av institusjoner og de nevnte tradisjonene. En av de viktige egenskapene til dette nettverket er at det tillater aktører å flyte mellom tradisjonene og over grenser, kanskje i større grad enn Beckers (1982) kunstverdendeltagere. Barth (1969) viser til at det er på grensene, der ulike grupper møtes, at kategorier blir gjort relevant og stadig redefineres. Grensene og gruppene opprettholdes ved at aktørene artikulere bevegelsen de foretar seg når de er innen det ene eller det andre, og ikke minst når de krysser (Barth 1969). Som vist ligger det ulikheter i produksjonenes utgangspunkt, tematikk og formidling, ulikheter informantene mine har beskrevet og vist hvordan de forholder seg aktivt til. Litterært teater og opplysningsteater artikuleres når skuespillerne, sceneteknikere og regissører jobber innen flere tradisjoner eller ved at de deltar på seminarer og workshops i regi av de ulike institusjonene. I møtene, på grensene, navngis og sammenlignes tradisjonene.

Retorisk er det slik at alle kan flyte over grensene. I praksis fortøner det seg annerledes. Det kan virke som om det er en klar hierarkisk stige der man først kan befinne seg innen opplysningsteater fordi det er lettere å få innpass der. Joel pekte på at «man kan være amatør i opplysningsteater». I motsetning krever det litterære teateret en viss profesjonalitet.

De færreste av mine informanter beveget seg, etter overgangen til litterært teater, tilbake til opplysningsteater. Både Sylvie og Fatou hadde arbeidet innen mange av de ulike sjangrene, uten at det lot til å skade deres rykte som gode skuespillere innen litterært teater. Som ung og nyankommet, uten en sterkt etablert tilhørighet til den ene eller den andre retningen, kan man med list bevege seg relativt fritt mellom sjangrene i Ouagadougou. Nettverket på teaterfeltet er basert på tjenester og gjentjenester. I begynnelsen av karrieren kan det derfor være viktig å gjøre seg tilgjengelig på flere områder. Etter mange år i det litterære teateret var Sylvie og Fatou derimot tydelige på hvor kjedelig opplysningsteater fremsto for dem. Altså kan det se ut til at Sylvie og Fatou, som har beveget seg til et visst punkt, ikke lenger kan flyte uanstrengt og fritt mellom kategoriene.

Motsetningene lå i Doumbia og Kaborés bevegelser. Disse er anerkjent som to av grunnleggerne av både opplysningsteater og litterært teater i Burkina. En av Croiséés sceneteknikere fortalte meg en gang at «for å være en respektert kunstner i miljøet må man mestre det man driver med og videreføre det til andre». Sitatet beskriver Doumbia og Kaborés posisjoner som læremestere på et stadig voksende kunstfelt. Rollen som mester gir et

distingverende særtrekk og evnen til å lære bort anerkjennes og verdsettes som kapital (Bourdieu 1995; Bugge 2001:229). Doumbia og Kaboré er begge karismatiske personer, omspunnet av en viss mystikk. De er universitetsutdannet i Frankrike, et aspekt ved deres bakgrunn som selv om den ikke blir gjort eksplisitt, fortsatt er relevant i måten de erverver og viderefremidler teater på (Bourdieu 1995:45). Som læremestre og direktører ved hvert sitt teatersenter hadde både makt til å konstruere de sosiale rommene. Hvordan de to kan overskride grensene blir en synlig og sosialt treffende forskjell for de som er skrevet inn i samme felt og dermed kan skjelve forskjellen (Bourdieu 1995:38). Disposisjonene ga Kaboré og Doumbia en viss definisjonsmakt, i likhet med andre anerkjente personer på feltet, og tilgang på kapital, som videre tillot dem å flyte mellom kategoriene.

På samme måte skades ikke ryktet til direktøren ved Croisée selv om lokalene leies ut til opplysningsforestillinger. Målet om en profesjonalisering av teateret opprettholdes. Et eksempel er hvordan teaterdirektøren gikk tydelig imot betegnelsene opplysningsteater og teater for utvikling, samtidig opprettholdt han samarbeidet med Kaboré og engasjerte han som regissør til «Taushetens stemmer».

Opprettholdelsen av kategoriene til tross for flyten mellom dem, kan også begrunnes i at litterært teater og opplysningsteater fyller ulike behov. Likeledes kan jeg ikke overse de pragmatiske motivasjonene på teaterfeltet. Aktørene flyter over grenser og litterære forkjempere deltar i opplysningsteater fordi det er en måte å kunne drive med teater på. Mange av skuespillerne jeg møtte, spesielt de yngre, var i hovedsak motivert av at de hadde lyst til å drive med teater på fulltid. Som i andre kunstykker kan det innebære å gå på akkord med egne prinsipper en periode. Slik informantene mine omtalte det var det enklere å bli med i et kompani enn å vinne frem på en av Croisées auditions. I tillegg ligger det også penger i opplysningsteater og de økonomiske begrunnelsene kan veie tungt. Videre vil det faktum at dette dreier seg om tradisjoner i kontinuerlig utforskning og utvikling, der aktørene innehar simultane tilhørigheter, føre til at innholdet i kategoriene stadig forandrer seg.

I lys av utgangspunktet for de økonomiske støtteordningene til Croisée, beskrevet i kapittel 3 ser det ut til at Croisée også, på papiret og i likhet med opplysningsteater, blir en del av et bistandsprosjekt. Som vist later det til at dette er en posisjon teateret og aktørene ikke ønsker å inneha. Arsene var tydelig i sin motstand mot bistandsretorikken og gjorde det klart at hans litterære teater ikke skulle degraderes til et middel i noen andres mål. Men gjør relasjonen til bistandsorganisasjonene at Croisée befinner seg nærmere opplysningsteater enn ønsket?

Bistandsorganisasjonene har makt til å legge sterke føringer for kunsten i opplysningsforestillinger. Legger pengene fra ambassadene og PASC også føringer for Croiséés litterære teater? I denne posisjonen ligger et potensielt dilemma både for aktørene og med tanke på hvordan de ønsker å kommunisere Croiséés identitet.

Det later likevel til at Croisée klarer å sjonglere mellom de negative konnotasjonene til bistand og de faktiske utviklingsprosjektene pengene knytter til seg på den ene siden, og den utviklingsfrie, kunstorienterte selvrepresentasjonen og presentasjonen på den andre. Et eksempel kommer til syne i Croiséés relasjon til både den danske og den nederlandske ambassaden, nevnt i forrige kapittel. Som vist kom de frem til en løsning der deres individuelle politiske prosjekter overlapper, og dermed fremholdes i stor grad på den enkeltes premisser. Denne strategien vil forhåpentligvis bidra til å sikre Croisée økonomisk støtte også i fremtiden. Rent praktisk er de avhengig av denne støtten for å skape en kunstnerisk institusjon av høy kvalitet. Både Ousmane og flere av skuespillerne forklarte at det var nettopp deres mulighet til å bruke penger og investere mye i institusjonen og forestillingene – og i mye større grad enn FCT, Dapoya og Doumbias kompani – som ga dem muligheten til å bygge en internasjonalt anerkjent institusjon.

Disse forhandlingene og manøvrene gir Croisée nettopp muligheten til å opprettholde den autonome institusjonen. Ved å kunne vise til gjennomførbarhet i prosjektene til tross for politisk urolighet i landet, fremstår Croisée som en seriøs mottaker. Videre, gjennom å manøvrere i rommet mellom finans og kunst kommuniserer og artikulere aktørene Croiséés identitet som knyttet opp mot kunst i stedet for opplysningssteater. Således kan det virke som om de økonomiske bidragene til Croisée i liten grad legger føringer for kunsten. Alt dette bygger opp om at de er kosmopolitiske aktører som på en nyttig måte veksler mellom sine simultane prosjekt og tilhørigheter.

Avslutning

I dette kapitlet har jeg beskrevet hvordan Croisée og dets litterære teateret, som deltaker i en kosmopolitisk kunstverden, møter andre lokale teatertradisjoner. Opplysningssteater blir etablert som en meningsgivende kontrast til det litterære teateret. Dette skjer på to plan. For det første er Croisée, i arbeidet med å etablere et profesjonelt teater, opptatt av å skape og drive en autonom og internasjonalt anerkjent institusjon. For det andre gir aktørene det litterære teateret forrang idet kunstblikket og et symbolsk tolkningsrom verdsettes som en

viktig del av teateret. Bourdieu viser til at «produksjonen av et 'åpent verk', som med hensikt er flertydig helt inn til margen, kan forstås som det siste stadiet i jakten på kunstnerisk uavhengighet» (Bourdieu 1995:47). Således bringes aktørenes ønsker om et åpent tolkningsrom og en autonom institusjon sammen. De ulike tradisjonene og møtene skjer i aktøren, og blir gjort relevant og påpekt av aktørene gjennom deres erfaring. Til tross for at aktørene tilsynelatende plasserer litterært teater over opplysningsteater i et hierarki, flyter flere av dem over grensene og har sitt virke innen begge tradisjoner, uten at dette nødvendigvis skader deres rykte eller posisjon på feltet. Hierarkiet peker også på at det likevel gjøres forskjell på kunst og bistand på teaterfeltet.



En av mange publikummere. Stolene er satt frem til spesielle gjester.

Kapittel 5 En heterogen forsamling

Før jeg ankom Ouagadougou hadde jeg blitt fortalt om et teaterpublikum av den aktive og høylytte sorten. Selv er jeg vant med at stillheten i teatersalen senker seg i takt med lyset. En slik forventningsfull stillhet fantes delvis på Croisée også. Utover det opplevde jeg likevel at folk enten skravlet med sidemannen, tok imot en telefon, eller sang og snakket sammen med (men også gjerne i munnen på) skuespillerne. Deler av bråket ble oppfattet som et ønsket engasjement. Annet igjen, for eksempel telefonsamtalene, var til irritasjon for både skuespillerne og de andre i publikum. I begynnelsen var det vanskelig å se det som noe annet enn ukultur. Etter hvert forsto jeg det heller som en annen form for interaksjon, en annen tilskuerstil og publikumskultur som de andre i salen godtok i større eller mindre grad. Skuespillerne virket vant med dette og kanskje forventet de seg det også – så lenge det var et samhandlende bråk og fokus til syvende og sist var rettet mot det som foregikk på scenen.

Med det som bakteppe forstår jeg teater ved Croisée som performance, i blant andre Turners (1982, 1986) og Schechners (1988) bruk av begrepet. De fremholdt at performance innlemmer publikum så vel som utøvere i den helhetlige forståelsen av en forestilling (Goffman 1974; Turner 1982 og 1986; Schechner 1988; se også Ruud 1997).

I det følgende vil jeg gi en fremstilling av hvordan publikum opptrådte på forestillinger og benyttet seg av teateret.²⁷ Hva de kommuniserte ved å være publikum forteller noe om teaterets posisjon i byen og hvordan det relaterer seg til andre sosiale felt. Dette er inngangsporter til å forstå teatertradisjonen i Burkina og spesielt dette teaterets virke i Ouagadougou. Videre viser mylderet i publikum at Croisée er en sammensatt og mangfoldig arena. En utforskning av hva som foregår i metaforestillingen – det omsluttende kommunikasjonsfeltet under forestillingene – forteller hvordan teateret og aktørene bruker publikum (Bateson 2000). Dette betyr at publikummerne til stede reflekterer ikke bare hva slags arena teateret er, men at de også blir brukt aktivt i teaterarbeidernes selvrepresentasjon og presentasjon av Croisée, og i utviklingen av en kunstverden.

²⁷ Jeg har foretatt en kategorisering av publikum basert på geografiske skiller, henholdsvis i gruppene urbant og ruralt. Denne oppdelingen er hensiktsmessig fordi jeg opplevde en klar variasjon i publikum fra byen og til landsbygda. I dette kapitlet tar jeg for meg publikum på teaterets egen scene i Ouagadougou (urbant), mens jeg i kapittel 6 i større grad fokuserer på publikum på landsbygda (ruralt). Skillet er likevel ikke statisk, og for aktørene ved teateret vil de to kategoriene opptre om hverandre idet de forholder seg til erfaringen av begge (mer eller mindre bevisst) i sitt daglige virke. Likevel er det også en emisk kategorisering; som jeg vil vise i kapittel 6 er skuespillernes publikumsbegrep knyttet tett opp mot erfaringen av det urbane publikum.

Spørsmålet «hva er et publikum?» er en nødvendig inngangsport til en publikumsanalyse. Danielsen (2006) viser i sin studie av kunst- og kulturpublikum til at begrepet publikum, uten forstavelen kunst-, eller i denne sammenheng teater-, er konturløst. Alle har på en eller annen måte, ved en eller annen anledning, vært publikum (Danielsen 2006:10). I sin konturløse form kan publikum vise til de som mottar en tjeneste, eller blir tilskuere til en handling, eksempelvis togpassasjerer eller tv-tittere. Denne forståelsen etablerer publikum i stor grad som en passiv, homogen og tilsvarende ubegrenset og utbyttbar gruppe mennesker (Barber 1997). Til motsetning fra det konturløse bygger jeg min forståelse av teaterpublikummet på alle de relasjoner som oppstår og utøves mellom mennesker til stede ved teaterforestillingerne på Croiséés scene i Ouagadougou. Barber (1997) vektlegger at meningsdannelse ikke er noe som skjer i produksjon og fremvisning av forestillingen, eller i mottagelsen av budskap alene, som to atskilte prosesser, men nettopp i den relasjonen og forbindelsen som oppstår mellom formidler og mottager (Barber 1997). I dette møtet får stykket sin effekt. Her informeres jeg også av Gells (1998) fokus på de sosiale relasjonene i kunstens omliggende, anlagt i introduksjonen. Idet publikum anses som et sett av relasjoner er det innhold og mening i relasjonene, og hvordan man utspiller dem som er av betydning.

Tre inn i salen

Salen ved Croisée fungerer som ramme for sammenkomsten. Både som fysisk ramme for forestillingene, en kommunikativ ramme for formidling og en informerende ramme for samhandling. Av den grunn er det nødvendig å presentere min forståelse av teaterets rom. En teatersal er et rom der de inneforståtte, kun ut ifra å observere arkitektonisk utforming, interiør og dekorasjon, vil danne seg bilder av handlingsforløp, roller hos aktørene til stede, og sin egen og andres grad av og form for deltagelse. I teaterets lokaler i Ouagadougou var det forventet at du ga billetten din til billettøren ved ankomst, at du satt på henvist plass under forestillingen, og når stykket var over; at du forlot salen. Becker (1982) fremhever at nettopp slike konvensjoner, som finnes i alle sosiale felt og kan knyttes opp mot rom, tillater kunstverdendeltagere å utføre sin arbeidsoppgave på tvers av eksempelvis institusjonelle grenser, og de tillater (det inneforståtte) publikum å se forestillingen som en handling innen de gitte rammene (Becker 1982). Særlig de administrativt ansatte ved Croisée var nøye på å markedsføre teateret ikke bare for å tiltrekke seg publikum, men også for å etablere det som en fysisk ramme for teatertradisjonen de forfekter og kunstverdenen de utvikler. Det var

viktig for dem at selve rommet ga de konnotasjonene som igjen støtter opp om deres selvforståelse; Croisée som et sterkt ledd mellom det lokale og det internasjonale.

Teatersalen kan videre forstås i lys av Foucaults *heterotopi* i den forstand at scenen bringer sammen flere steder som i utgangspunktet er uforenelige (Foucault 1986:25). Foucault beskriver *heterotopiske* rom slik:

"We do not live inside a void, inside of which we could place individuals and things. [...], we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another." (Foucault 1986:23)

Med dette blir *heterotopi* et sett av rom som eksisterer relasjonelt, side om side. Foucault tillegger rommet en deltagende rolle i skapelsen av mening, i likhet med Goffmans og Batesons rammer for kommunikasjon og tolkning. (Foucault 1986; Goffman 1974; Bateson 2000). Videre forholder skuespillerne og publikum seg til ulike sett av strukturerende rammer, men er likefullt deltagende i samme forestilling. Skuespillernes fremføring er strengt regissert og deres bevegelser i høyeste grad begrenset til stykkets virkelighet, til fremstillingen av en eller flere historier, og ulike blokker og representasjoner av tid.²⁸ Både publikum og skuespillerne forholder seg til et sett fysiske grenser, i form av teaterets murvegger og innredning. Det foregår en systematikk i inngang til og avgrensning av rommet, i den forstand må publikum betale (eller snike) seg inn, skuespillerne må ha en rolle i stykket for å stå på scenen (Foucault 1986:26). Inkluderingen til scenen er videre forbeholdt skuespillerne, og dermed er publikum ekskludert fra visse deler av rommet. Til motsetning beveger skuespillerne seg både på scenen og ute blant publikum, og har dermed tilgang til større deler av rommet (Goffman 1974). Aktørene forholder seg til virkelige rom idet de er til stede ved en teaterforestilling som finner sted her og nå, og til en uvirkelighet som gjenspeiler deler av virkeligheten, nemlig forestillingens fremstilling av en eller flere historier.²⁹

Ulike romlige forståelser og måter å konstituere teatersalen som rom for mening og handling, kommer til uttrykk i publikums tilskuerstil og relasjoner mellom utøver og publikum, som jeg

²⁸ Foucault viser her videre til *heterokronier*; tid som strukturert og distribuert på komplekse måter (1986:26).

²⁹ Skapelsen av rommet for forestillingen blir særlig fremtredende i en komparasjon med landsbypublikum, som følger i kapittel 6.

vil beskrive videre i kapittelet. I disse relasjonene pågår det forhandlinger om hva Croisée er og vil være, og på hvilke premisser ulike aktører benytter seg av teateret.

Det urbane publikum

Det kan spores stor vesensforskjell innad i teaterpublikummet på Croisée. I Goffmans (1961) begreper kan de oppfattes som en *focused gathering* (fokusert forsamling), i utgangspunktet en gruppe som ikke ville vært sammen hadde det ikke vært for forestillingen (Goffman 1961:7-14). Deres forutsetninger og motivasjon for å være til stede – samt deres blikk og reaksjoner på det som finner sted på scenen og den tilstelningen de tar del i – er svært forskjellig (Goffman 1961). De utallige nyansene innad i hver publikumsgruppe, som forutsetning, sammensetning og respons, varierte også mellom forestillingene.

Croisée tar sikte på å være en arena for «alle» der «alle» kan komme og se teater. Med «alle» forsto jeg at det mentes et representativt utvalg av Ouagadougous innbyggere. Dette er et ambisiøst mål. Da jeg satt blant publikum opplevde jeg, til tross for at det var en heterogen forsamling, at langt fra «alle» var til stede. Gjennom det kunstneriske uttrykket og betalende inngang fant det sted en implisitt ekskludering av deler av befolkningen. Tilbake sto hovedsakelig et utvalg av Burkinas middelklasse, innflyttere og ungdommer med plass på gode skoler, men på nåde slapp også nabolagets vagabond og en liten gruppe fattige gutter inn iblant.

En kveld i slutten av februar satt jeg blant publikum på Croisée. Salen var stappfull, men kvinnen på første rad stakk seg klart ut blant de nærmere seksti teaterglade som nå fant plassene før forestillingens start. Hun var kledd i kjole, med et sjal over skuldrene og håret intrikat satt opp med sikkert et titalls små, nesten usynlige hårnåler. Hadde dette vært en kirke ville jeg ikke nølt et sekund på at det var bruden jeg iakttok, der hun ruvende på høye hæler forsøkte å dandere kjolen før hun elegant gled ned i stolen på første rad. Jeg kikket rundt meg på de andre bak i salen, flere hadde blikket festet på dette vesenet.

Jeg skal ikke påstå at episoden er et særegent bilde på burkinsk kulturliv framfor noen annen, det er heller noe fellesmenneskelig ved det å pynte seg når man går på teater. Hvordan man velger å kle seg kan likevel peke på en dimensjon jeg særlig bet meg merke i, i møte med ungdommer og unge voksne, lik kvinnen over. Ytre markører som klær og smykker, og bruken av disse som kommunikasjonsmiddel, muligens for å vise tilhørighet til arenaen,

underbygget min antagelse om at en overveiende del av publikum var voksne og ungdom fra familier eller miljøer bedre økonomisk stilt enn gjennomsnittet i befolkningen.

Uavhengig av om de var mange eller få, en vennegjeng eller del av en skoleklasse, var ungdommene også lette å legge merke til ved at de lo og snakket høyt både før og under forestillingen. I tillegg til at de ga slengkommentarer til skuespillerne, pratet de gjerne seg i mellom om det som foregikk og forklarte for hverandre utfallet av historiene på scenen. Slik virket de hverken fremmede for å bli lagt merke til eller oppta mye plass. I tilfeller som dette trer ungdommen inn i en annen rolle enn mottagelig publikum. Ved aktivt å spille på situasjonen og de andre aktørene til stede markerer de sin relasjon til arenaen (Goffman 1974). Gjennom deres egne fremføring var det også tydelig at de ikke kun var på teateret for å overvære en forestilling og utvide sin kunnskap om kunst og kultur. Det syntes å være vel så viktig for dem å tilbringe tid sammen på en arena ulik den de vanligvis møttes på. Stemningen og samvær med andre – den sosiale konteksten – gjøres således like relevant som kulturarrangementet eller det spesifikke kunstuttrykket formidlet. I likhet med det Danielsen skisserer, opplevde jeg at det sosiale aspektet for mange av ungdommene dannet den primære meningskonteksten teateruttrykkene inngikk i (Danielsen 2006:12-13). Dette tyder på at teateret etablerer seg i byen som en samhandlingsarena utover å være en kunstarena, et viktig aspekt i arbeidet med publikumsutvikling.

En stor del av det urbane publikum er europeiske, hvite innflyttere. På mine vandringer rundt om i ulike strøk av Ouagadougou hadde jeg kun sett noen få andre hvite, som oftest skimtet jeg dem i baksetet av en bil. Derfor kom det, om ikke som et sjokk, så i alle fall en overraskelse, når halvparten av publikum i salen på Croiséés forestillinger var nettopp hvite innflyttere og turister. Fordi såpass få utlendinger slår seg ned i Burkina Faso utover ansettelsesperiode, anser jeg inndelingen som hensiktsmessig.³⁰ Min opplevelse er at i kraft av sin bakgrunn hadde det utenlandske publikummet andre mål med og forutsetninger for å gå på teater, og reagerte ulikt på det som foregikk på scenen. Kategoriseringen og skillet mellom burkinske og utenlandske publikummere er likevel ikke permanent eller statisk, som publikum hendte det at de kom sammen på forestillinger og i stor grad interagererte de med hverandre.

³⁰ Jeg baserer betegnelsen innflyttere på begrepet *expats*, fra *expatriates*, en person som permanent eller midlertidig bor i et annet land enn sitt opprinnelige hjemland. Mer spesifikt er *expat* en sosioøkonomisk kategorisering; ofte er *expats* tilknyttet utenriktjenesten eller andre internasjonale arbeidsplasser som NGOer, FN eller lignende organisasjoner og tar gjerne del i et ganske isolert *expat*-miljø med andre innflyttere.

Det er nyttig å sammenligne innflytternes og eksempelvis ungdommenes tilskuerstil. Sistnevnte var høylytte både i stemme og bevegelse under forestillingene. Skuespillerne er vant med et aktivt publikum, og som nevnt setter de også pris på bråket – så lenge det er reaksjoner på det som foregår på scenen. Fnising under kjærlighetsscenene og latter når Mba Yembi denger løs på den ufordragelige kona si, forstår jeg som berettigede reaksjoner. Det tillater både publikum og skuespillerne å være refleksive, skuespillerne får umiddelbart informasjon om hva som fungerer i historien og resonnerer hos publikum. Situasjonelt sett var ikke innflytterne like emosjonelt eksplisitte, de hoiet ikke slik som det burkinske publikum, og snakket hverken høyt med hverandre eller skuespillerne. Det slo meg hvor mye mer scenefokuserte de var i sin tilskuerstil. Relasjonene mellom skuespillerne og innflytterne tok i hovedsak form som enveiskommunikasjon: Skuespillerne holdt sin forestilling og innflytterne (meg selv inkludert) reagerte med latter eller applaus på de opplagte stedene i stykket.

Fra øyeblikket de trådte inn i salen, fant plassene sine og skrudde av lyden på mobiltelefonen var innflytterne således mer nedtonet, og kommunikasjonen med andre publikummere forsøksvis skjult og stille. Samtidig uttrykte de en trygghet og eierskap til arenaen gjennom sin kjennskap til kunstuttrykket. Stykket var regissert av nordmenn, og bygget på historier som ga gjenklang både hos innflytterne og det burkinske publikum. Mine observasjoner av relasjonen mellom skuespillere og publikum tilsier at både ungdommenes bråket oppførsel og innflytternes høflige mottakelse kan karakteriseres som «et entusiastisk publikum» (Danielsen 2006:12). Samtidig fantes et mer forstyrrende bråk, nevnt innledningsvis, og den tynne linjen mellom et entusiastisk og et dårlig publikum åpenbarer seg.

Motsetningen mellom mylderet av beskjeder hos ungdommene og store deler av det resterende burkinske publikum, og enveis- eller til nøds toveiskommunikasjonen mellom det hvite publikum og skuespillerne, ble tydeligere for hver forestilling jeg så og etter hvert som jeg kunne tre ut av min egen tilskuerstil. Begge deler ble likevel «godkjent» av utøverne, noe som underbygger at de i sin kunstverden både verdsetter den lokale og den internasjonale responsen. Hannerz (2007) omtaler denne omfavnelsen av variasjoner og kontraster som en viktig del av den kulturelle kosmopolitismens filosofi (Hannerz 2007). Den dynamiske relasjonen mellom lokale og internasjonale uttrykk i metaforestillingen påvirker teateraktørene i sin opptreden og legitimerer samtidig deres søken etter å delta i en kunstverden der både det lokale og det globale verdsettes.

I relasjon til den øvrige burkinske befolkningen, tilhørte innflytterne en annen sosial og økonomisk klasse. Ofte hadde de mer anvendelig fritid. Mange var barnløse, og husarbeid hadde de gjerne en pike til å hjelpe seg med. Livet besto av arbeid og i mindre grad sosiale forpliktelser. Innflytternes tilstedeværelse på teateret, men fravær andre steder hvor burkinere flest ferdes, viser hvordan Croisée stikker seg frem som en arena ulik andre i lokalsamfunnet. For både publikum og teaterarbeiderne tydeliggjør dette teaterets internasjonale bånd og lokalene som kosmopolitiske rom. Ikke bare er forestillingene ofte aktualiseringer og moderniseringer av europeiske stykker, eller sammensetninger av europeiske og afrikanske litterære verk, de som ser og hører på representerer og tilfører i seg selv en transnasjonal flyt. Jeg opplevde at innflytterne utgjorde en viktig del av teaterarbeidernes prosjekt med å skape en internasjonal arena for teater. Deres tilstedeværelse ga en umiddelbar anerkjennelse av at kunsten de skapte henvendte seg til en kunstverden som, selv om den er fysisk lokalisert i Burkina Faso, kunstnerisk appellerer til en bredere tilhengerskare.

Tilgang på internasjonale ressurser kan samtidig for mange i Burkina Faso signalisere tilknytning til overklassen, all den tid globalisering er et fenomen som svært få av landets innbyggere kan ta aktiv del i. I visse sammenhenger og for visse i publikum blir teater finkultur. Således kommer det til overflaten ulike ideer, hos både publikumsgruppene og utøverne, om hva teaterarenaen signaliserer, hvordan man signaliserer tilhørighet og hvilken verden man signaliserer tilhørighet til.

Det slo meg at det fantes en tvetydighet i hvordan teateraktørene forholdt seg til *expat*-miljøet. Soleymane, en av sceneteknikerne som ofte ble engasjert av Croisée og var å anse som fast ansatt, var særlig kritisk til europeiske intensjoner på det afrikanske kontinentet. Da vi under turneen fikk vite at Frankrike hadde grepet inn i Elfenbenskysten, og NATO i Libya, var det Soleymane som opphisset proklamerte at «dette er Oksidentens vedvarende imperialisme. Noen burde bare bombe Louvre, så får vi se hva de gjør!» I samme ånd påpekte han spydig overfor meg at det var ikke de samme fasilitetene i Burkina som i Norge når det kom til teaterets lokaler, sovsteder på turneen og lignende – til tross for at jeg ikke hadde ytret noe misnøye.

Disse holdningene, informert av et problematisk forhold til kolonialistiske ideer og arv, delte Soleymane med flere av informantene mine. Både han og Wilfried, en av skuespillerne, tok aktivt avstand fra byens typiske *expat*-arenaer som restauranten Le Verdoyant, der det omtrent bare var innflyttere blant klientellet. Likeledes var det flere som aldri kunne tenke seg

å besøke det franske kultursenteret (CCF). En gang spurte jeg Aminata om hun ville bli med og se en forestilling der. Hun trakk på svaret: «Nei...» Jeg fortalte at forestillingen var den samme som hadde blitt vist på Croisée noen uker før, men som vi ikke fikk sett. «Men det koster så mye», repliserte hun da. «Det er like mye som her», svarte jeg. Hun la ballen død: «Det er nok ikke for meg.» Det var tydelig at vi ikke skulle snakke om det lenger.

Jeg ville nok ikke reagert særlig på dette hvis ikke det hadde vært for at det var så mange europeere til stede også på Croisée, deres egen arbeidsplass. Ambivalensen ble da ekstra fremtredende. På den ene siden fantes det i deres virkelighet en dualisme, informert av kolonial arv, en fanonsk motsetning der det europeiske og det afrikanske kolliderte på bakgrunn av historiens grusomheter (Fanon 1967). Dette er et lite produktivt møte der motpolene stadig reproduseres. På den andre siden fantes den positive utnyttelsen av det transnasjonale samarbeidet. Dette nettverket peker på det heterogene og varierte. Der er aktørene verdensborgere, teateret stiller seg over konflikter mellom lokal og global, mellom nasjoner og tilhørigheter. Det er en kunstverden som plukker de ressursene de ønsker og aktørene har ingen problemer med å forholde seg til europeere på en likeverdig måte (Appiah 2006; Hannerz 2007). Utslaget av denne forståelsen er i større grad et produktivt handlingsrom. Dette var også den holdningen som tillot dem å godta at det var så mange innflyttere på deres arena.

Møtene mellom publikum og utøvere synliggjør slike motsetninger i teaterets utvikling av sin kunstverden. Altså gir noen av møtene utslag i en dualisme, andre i nettverk, kryssfelt og utvikling av nye samarbeid. Den koloniale arven opprettholder et skille mellom oss og dem, men dette blir ikke styrende. Hannerz (1992) viser til Schutz' fire kategorier av mellommenneskelige relasjoner som alle informerer tanke og handling. *Consociates*, medborgere, er de vi samhandler med ansikt til ansikt. *Contemporaries*, samtidige, er mennesker som vi deler samtiden med. Det er i relasjonene *consociates* og *contemporaries* jeg opplever de transnasjonale samarbeidene og den kosmopolitiske filosofien befinner seg. *Predecessors* er en tredje kategori. Blant forgjengerne ligger også kolonitidens dype sår, og jeg vil argumentere for at motpolene springer herfra og manifesterer seg i det informantene mine anser som reproduksjoner av koloniale rom og relasjoner, som Le Verdoyant og den militære inngripen i Libya og Elfenbenskysten. Det siste er *successors*, etterfølgere, som vi enda ikke kjenner, men som representerer en fremtid vi like fullt kan orientere handlingene våre mot (Hannerz 1992:30). Jeg opplevde at relasjonen mellom innflyttere og

teaterarbeiderne tok opp i seg dette og det er blant annet i disse møtene Foucaults *heterotopiske* rom treffer Croisée som arena (Foucault 1986).

Tvetydigheten og dilemmaene i aktørene handler også om at vi som mennesker handler innen og veksler mellom flere rammer kontinuerlig. Derfor bør holdning og handling ses i relasjon til ramme, kontekst og tema, andre mennesker rundt og deres bekreftende eller avkreftende respons (Goffman 1974). Beskyttet av turnébussen og deltagende i en diskusjon om militær intervensjon hatet Soleymane Europa og europeere (satt på spissen). Når han var i gang med arbeidet i oppsetningen, finansiert av og skapt i samarbeid med norske eller belgiske partnere, så han relasjonen som fruktbar. I disse møtene settes det pris på mangfoldet i den dialektiske kosmopolitismen der aktørene har hele verden for sine føtter (Hannerz 2007; Feld 2012).

Hos de som selv arbeidet ved kulturinstitusjoner, særlig andre skuespillere og regissører, opplever jeg å ha sporet en annen publikumskultur enn resten. Første gang jeg ble introdusert for en av de store teaterpersonlighetene i Burkina Faso (ble det senere forklart meg), hadde jeg vært til stede på en forestilling der han i likhet med meg satt i publikum. Det var ikke til å unngå å legge merke til denne regissøren, som han var, der han ropte til en venn på tvers av salen som om det ikke fantes andre mennesker til stede utenom de to. Han var særegent kledd med hatt og et tynt skjerf sirlig dandert over skulderen og så ut som karikaturen av en fransk poet. Hans tilknytning til og fortrolighet med rommet var dypere forankret enn hos mange av de andre i publikum. Men videre tok han over stedet, han lagde sin egen forestilling.

For denne gruppen publikummere, aktive deltagere i kunstverdenen,³¹ er ikke teateret et område utenom det vanlige, men en lokalitet som tar opp i seg mennesker, ressurser, kunnskap og historie sentralt i og nødvendig for deres liv og virke. De går dit for å holde seg oppdatert på bevegelser i den verden de selv er en opprettholdende del av, anerkjenne venner og kjentes arbeid eller opptreden, være synlig og knytte kontakter (Becker 1982). Deltagerne i kunstverdenen utgjør således en kollektiv entitet der tilhørighet til teateret, moralsk støtte mellom deltagerne og til en viss grad også fiendtlighet eller en viss arroganse mot de utenfor gruppa, vektlegges (Goffman 1961:9). Dette inneforståtte publikum kan forstås som en type sosial organisasjon, som Goffmans «sosiale gruppe» (Goffman 1961).

De inneforståtte utøvde et mer kritisk blikk enn andre, ordinære publikummere. Wulff (1998) skriver om møter mellom ballettdansere der noen står på scenen og andre iakttar fra *the wings*,

³¹ Denne gruppen kan også forstås som assosiert publikum (Danielsen 2006:185).

i kulissene. Hun viser til oppmuntrende og positivt bekreftende oppførsel og kommentarer fra bakscenen, men utdyper at ikke all betraktning er velvillig. Noen av de rivaliserende danserne gjorde det til sitt oppdrag å spolere opptreden til kollegene gjennom forstyrrende bevegelser på sidescenen eller betvilende kommentarer før og under forestilling (Wulff 1998:112-113). På teateret i Ouagadougou var fasilitetene noe annerledes enn de opera- og ballettscenene Wulff beskriver. Det fantes ingen innebygd bakscene i lokalet, og på denne bestemte forestillingen var det få store kulisser å skjule seg bak. Men i og med at skuespillerne satt blant publikum før forestilling var de ofte klar over det hvis en eller flere av tilskuerne var kollegaer eller andre sentrale aktører på teaterfeltet. Hvordan de inneforståtte tedde seg som publikummere ble dermed lagt merke til av skuespillerne og kunne ses som direkte kritikk eller hyllest til opptreden. Der andre publikummere kunne reagere med irritasjon på regissørens høylytte tilskuerstil, kunne dette bli oppfattet som anerkjennende gester av de på scenen (Wulff 1998). I løpet av feltarbeidet opplevde jeg lite av den mer eller mindre tydelige rivaliseringen. Likevel kan overdreven latter også tolkes negativt hvis det oppleves som en latterliggjøring av opptreden i stedet for en direkte reaksjon på komisk replikk eller oppførsel (Lien 2001).

Teaterarbeidernes kunnskapsbase om tradisjon og konvensjoner, og relasjon til institusjonen gir dem altså et annet tolkningsgrunnlag og et annet blikk (Becker 1982; Wulff 1998). Regissøren har gjennom sin habitus, teaterfeltet, sin ervervede kunnskap om teater, sin dannelses, sitt utseende og karaktertrekk, kulturell kapital (Bourdieu 1995). Samtidig kjenner han de som står på scenen, teaterets direktør og de andre ansatte nært, og han har selv jobbet ved teateret. Nettverket, de sosiale relasjonene, vennskapet og hans forpliktelse til å støtte teaterfeltets andre oppsetninger viser regissørens sosiale kapital i situasjonen (Bourdieu 1995; se også Bugge 2002). På denne måten markerer de «inneforståtte» også at det er visse sider ved arenaen og kommunikasjonen det kun er de som har innpass til. Dette er en del av aktørenes ønske om å skape en teatertradisjon som er tilgjengelig for mange, men likevel ikke forgjengelig.

Publikums egen fremføring under forestillingene tilsier at det pågår en metaforestilling i teatersalen der publikum kommuniserer i stor grad med hverandre, samtidig som handlingene deres er informert av forestillingen. Publikum vil dermed veksle mellom å delta i den uvirkelige historien spilt ut for dem fra scenen, og den virkelige situasjonen de befinner seg i ved å være betalende kunder, skuespillernes ”motspillere” og hverandres medpublikum

(Bateson 2000; Goffman 1974).³² Blant publikum foregår en forhandling om regler og grenser for oppførsel og uttrykk. Blant annet fikk de bråkete publikummerne strenge blikk sendt etter seg av de med større kjennskap til arenaen og uttrykket, mens regissøren på sin side høstet anerkjennende nikk og latter fra både skuespillerne på scenen og de andre «inneforståtte» publikummerne til stede. De metakommunikative rammene forutsetter ofte en erfaring med lignende situasjoner, noe som på teaterets egen scene i Ouagadougou lot til å stemme (Bateson 2000; se også Becker 1982).

Veldedigheten og kunsten

Hånd i hånd med utviklingen av et profesjonelt og internasjonalt anerkjent teater finnes sosiopolitiske utfordringer, lik den lokale fattigdommen, som teateret vil være tjent med å utvise handlekraftighet overfor. Det kan synes som om veldedigheten henger sammen med demokratiseringen av kunst og kultur, en prosess som ble frontet av både teaterets aktører og andre kunst- og kulturorganisasjoner. Demokratisering av kunst og kultur innebærer ifølge mine informanter å bringe det litterære teateret av høy kvalitet til større deler av Ouagadougous og Burkina Fasons befolkning.

Flere kvelder i måneden åpnet produsenten eller billettøren teaterets dører for «guttene». «Guttene» var en gjeng 10, 11-åringer som ofte hang utenfor fotballstadion vis-à-vis teateret. De fleste av dem gikk ikke på skole, men fikk dagene til å gå ved å spille fotball på plassen utenfor stadion, eller bistå de eldre ungdommene med å selge kontantkort, tyggegummi eller mini-tver. Når publikum hadde forsvunnet inn i teatersalen, løp guttene over veien og spurte billettøren, produsenten eller direktøren om de kunne få se på. Selvsagt hadde de ikke råd til å betale. Og selvsagt var det ikke overraskende at når jeg flyttet meg litt til siden for å gi plass på bakerste, vondeste benk, kunne jeg nærmest kjenne forventningen og gleden fra gutten.

Gjennom beskrivelsene av det vestlige publikum og et blikk på de fattige guttene, kommer det til syne hvordan teateret kontinuerlig fremholder ulike prosjekter. Det er avgjørende at institusjonen fremstår som en del av noe større enn sin lokale betydning, og kvalitetsmessig er en kunstarena som kan anerkjennes internasjonalt. Samtidig handler teateret veldedig. Jeg opplevde at teaterarbeiderne hadde behov for å skape noe som skilte seg fra det allment lett tilgjengelige, eksempelvis opplysningsteater. For å kunne «spise av det globale bordet», for at

³² Vekslings karakter og problematikk vil bli nøyere gjennomgått i kapittel 6.

teateret skal kunne plukke ressurser, dra nytte av de impulser som strømmer forbi og være en interessant utvekslingsarena – ikke bare et utviklingsprosjekt – må det også være en seriøs og kvalitetsmessig anerkjent aktør. Med det sagt er ikke nødvendigvis avstanden mellom veldedigheten og kunsten stor, heller ser jeg det som to sammenfiltrete elementer i teaterets komplekse identitet og forvaltning av omdømme. De to glir også over i hverandre idet teaterets vilje til å drive med demokratisering av kunst kan være et viktig middel for å opprettholde en fruktbar relasjon til samarbeidspartnerne. Guttenes innpass på teaterforestillingene er også et resultat av de teateransattes ansvar for lokalmiljøet. På denne måten styrker Croisée sin posisjon i lokalsamfunnet, hvilket kan ha positive virkninger på teaterets arbeid med publikumsutvikling.

At oppsetningene kan fungere demokratiutviklende, både i form av tematikk og budskap, og i relasjon til det konkrete arbeidet med demokratisering av kunst, tydeliggjør for samarbeidsaktørene at Croisée er en aktør med integritet og tyngde. Opprettholdelse av rollen som giver så vel som mottager kan dermed være nyttig for å oppnå en balanse i relasjonene med partnerne. Dermed blir veldedigheten også et uttrykk for kosmopolitisme, verdensverdier og deltagelse i «[...] det menneskelige fellesskap» (Appiah 2006:xix).

Avslutning

Historisk sett kan konstellasjonen teaterpublikum, og det å være et publikum i det postkoloniale Afrika, ifølge Barber (1997) knyttes opp mot fremveksten av nye former for populærkultur og institusjonaliseringen av og endringer i økonomien til den lokale underholdningsbransjen. Sekulære og kommersielle forestillinger samler sammen mennesker på et annet grunnlag enn hadde det dreid seg om en tilstelning relatert til det religiøse eller rituelle liv, eller huslige aktiviteter (Barber 1997:347). Jeg har her vist hvordan, i lys av Goffmans begrep om *fokusert samling*, Croisées forestillinger i Ouagadougou bringer sammen en gruppe mennesker som i utgangspunktet holdes sammen hovedsakelig gjennom å dele opplevelsen av en teaterforestilling. Til tross for at det ofte var nye individer til stede, med ulike investeringer i forestillinger og motivasjon for tilstedeværelse, var det tydelige likheter fra forestilling til forestilling; burkinsk middelklasse, europeiske bistands- og utenriksarbeidere, guttene sluppet inn på nåde og representanter fra kunstverdenen.

Under forestillingene på Croisées scene opplevde jeg både intimitet, høflighet og dannelselse, men også roping og trampeklapp, som relasjonelle kvaliteter mellom utøver og publikum, og

blant publikummerne. Videre har jeg vist hvordan teaterarbeiderne som publikum har en større fortrolighet med arenaen enn mange av de andre publikummerne. De strukturerende rammene som for noen publikummere, spesielt innflyttere, virket strenge og upåvirkelige, kunne for andre oppleves som frie og åpne opp spillerommet også i salen (Goffman 1974). Teaterpublikummet i Burkina Faso er således innlemmet i og utøvere av et sett dialogiske relasjoner til hverandre, utøverne på scenen, rommet og institusjonen. Tilstedeværelsen av både lokalt og internasjonalt publikum gjør at Croiséés aktører kan opprettholde sine simultane prosjekt om å utvikle et profesjonelt teater i Ouagadougou, og delta i en større dramatisk bevegelse. Den høye andelen innflyttere fører til at de skiller seg ut fra andre, lignende arenaer lokalt. Samtidig bringer det frem en tvetydighet hos teaterarbeiderne, men som jeg har vist klarer aktørene å sjonglere i dilemmaet slik at de opplever tilstedeværelsen som fordelaktig.

Gjennom beskrivelsene av ulike publikummere, og publikum/utøver-relasjoner under har jeg pekt på det Barber (1997) fremhever; at publikums tilstedeværelse og tolkning er historisk og kulturelt spesifikt. Dette får videre sin kraft idet publikum *kommer sammen* (Barber 1997:347). Dette å *komme sammen* knytter publikumsanalysen eksplisitt til oppgavens hovedfokus. Min forståelse av teateret og teatertradisjonen som sammensatte virkeligheter (Law 2004), strømminger og nettverk som aktørene flyter med, men også tapper mening ut av, hviler også på sammenkomsten. Det er idet strømmene krysses, idet akkurat disse publikummerne er til stede på akkurat denne forestillingen, at den sammensatte virkeligheten materialiserer seg og kommer til uttrykk på teateret.



Barn i publikum under en forestilling på turneen.

Kapittel 6 Søken etter et eget publikum

I foregående kapittel har jeg lagt et grunnlag for min forståelse av utøvere og publikum som knyttet sammen under forestillingen i dynamiske og refleksive relasjoner med hverandre. Refleksjon og refleksivitet gjøres spesielt nyttig for skuspillerne om de er bevisst det og benytter seg av det som en konstruktiv og konstituerende kraft i teaterforestillingen. Ved noen forestillinger på den nasjonale turneen opplevde jeg imidlertid det jeg har identifisert som en kommunikasjonssvikt i relasjonen mellom deler av publikum og utøverne. Etter en forestilling med «dårlig» publikum kunne utøverne være mer fysisk og mentalt slitne enn ellers. Kommunikasjonssvikten forstår jeg, i relasjon til oppgavens hovedproblemstilling, som et av dilemmaene Croiséés aktører må forhandle med i utviklingen av sin teatertradisjon og kunstverden. I dette kapitlet vil jeg diskutere hva dette kommunikasjonsgapet kan bestå i. Videre peker jeg på hvordan nettopp slike vanskeligheter, som kunne blitt ansett som en konstruktiv og eksperimentelt skapende kraft i forestillingen (Hobart og Kapferer 2005), som en fruktbar friksjon, heller danner og opprettholder en sperre mellom utøver og deler av publikum. Denne sperren kan identifiseres som en avgrensning i et klassifikasjonsmønster, jamfør Douglas (1997) og opprettholdes kanskje nettopp fordi utøverne ikke inngår i en refleksiv relasjon med publikum og deres reaksjon på forestillingen.

Publikum på den nasjonale turneen reflekterte i høy grad spillestedet. Jeg tar i dette kapitlet utgangspunkt i særlig to arenaer for forestilling der kommunikasjonen mellom utøver og publikum tok ulik form; den ene er landsbytorget, den andre er kostskolene. På denne måten vil jeg også gjøre oppmerksom på hvordan ulike sosiale kategorier, som gjerne hadde sammenheng med arena for forestilling, påvirket publikums resepsjon. Mine observasjoner viser at utøverne i stor grad henter sitt publikumsbegrep fra forestillinger i byen, hvilket er med på å forklare hva som skaper en eventuell resonans eller dissonans mellom utøvere og publikum. Et tilbakeblikk på det urbane publikum belyser i denne forbindelse også hvordan kommunikasjon og relasjon i teaterfeltet varierer fra byen til landsbygda og hva som inngår i teateraktørens dilemma mellom nasjonal og internasjonal tilhørighet idet de forhandler frem sin kunstverden.

I dette kapitlet vil jeg bygge videre på oppdelingen mellom opplysningsteater og litterært teater fra kapittel 4, fordi den gjør seg relevant i forståelsen av publikums erfaring og premisser for tolking. Når publikum deltok i og tolket forestillingen på andre premisser enn

utøverne hadde forespeilet seg eller var vant med, resulterte det i en kommunikasjonssvikt, som igjen førte til at skuespillerne ble slitne og vurderte forestillingen som mindre vellykket.

Teaterets formaliserte mål om å utvikle et publikum kan, utenom den rent markedsstrategiske betydningen, henviser til at den dramatiske tradisjonen i endring skaper avstand mellom publikum og utøver. På noen av turnéforestillingene var det som om deler av publikum forventet en opplysningsforestilling. Min forståelse av teatertradisjonen i Burkina og ved Croisée spesielt som en sammenstimling av europeisk dramatisk tradisjon, og vestafrikanske og lokale burkinske former for teater og performance, bygger opp under at visse sider ved resepsjonen og hva man er åpen for å motta nødvendigvis er till ert. På bakgrunn av dette er det nyttig å se kommunikasjonsproblemene og ideen om publikumsutvikling i lys av Bourdieus begrep om dannelse (Bourdieu 1995 [1979]).   aktivt innsosialisere en publikumsgruppe i et teaterparadigme kan bety å gjøre dem dannet, å gi dem innsyn i og evnen til å håndtere kulturelle og sosiale koder som ikke er en konstituerende del av andre verdener de deltar i. Dette er nødvendig for at publikum skal kunne bevege seg fra en primær, sanselig tilnærming til forestillingen, til en sekundær – «det vil si området for det betegnedes betydning» – forståelse (Bourdieu 1995:46).³³ Overført til denne sammenhengen betyr dette at de som er dannet er de som har en begrepsramme for å forstå stykkene Croisée setter opp, det litterære teateret, slik aktørene ønsker at de skal bli forstått. På noen av turnéforestillingene tyder mine observasjoner på en uenighet om den faktiske oppsetningens tolkningsrammer, hvilket også utfordret kommunikasjonen. I diskusjonen av dette vil jeg også benytte meg av Batesons (2000 [1935]) studie av konseptuelle og sosiale rammer for kommunikasjon, og hvordan signaler sendes og tolkes innen rammene (Bateson 2000).

Hobart og Kapferer (2005) viser til at performance og scenekunst formes gjennom refleksjon og i kommunikasjon med publikum. I dette tilfellet, når frustrasjonen over publikum som ikke forstår kommer til syne, tyder det på at utøverne ikke gir publikums reaksjon legitimitet som en konstituerende og bevegende del av forestillingen, men heller avfeier det hele som dårlig kommunikasjon eller manglende forståelse. Da kan det late til at Croisée også m ter utfordringer i formidlingen av sine mer instrumentelle prosjekt, som demokratiseringen av kunst og sin politiske kritikk. Slik synligg res dilemmaet mellom Croisées pragmatiske og kunstneriske mål.

³³ Det er verdt å nevne her at Bourdieu har blitt kritisert for å legge for mye vekt på hvordan menneskene l ses i sin habitus. Jeg forstår heller aktørene som Barth, med evne til i større grad å manøvrere og bevege seg ikke bare innenfor, men også på tvers av kategoriene og tilhørende posisjoner.

Det rurale publikum

En sen kveld i Derongo, en av de første landsbyene vi besøkte, gikk jeg bortover langs den smale fortaustripen mellom mopeder i full fart på den ene siden, og uttørket slagg i rennesteinen på den andre, sammen med Idrissa (produsent) og Wilfried (skuespiller). Ingen av dem løftet føttene fra bakken. De subbene skrittene dannet skyer av støv som virvlet opp, og la seg igjen. Jeg så ned på sandalene mine, de som en gang var svarte og hvite, men som nå fremsto i nyansene lys terrakotta og litt mørkere terrakotta. Vi var på vei for å finne noe å spise i den lille landsbyen. Den nasjonale turneen med stykket «Det var en gang...» startet for en uke siden og vi kom til Derongo tidligere i dag. Jeg spurte hvordan de synes det gikk med forestillingen, for selv var jeg litt overrasket over publikums reaksjon. Eller, rettere sagt, mangel på reaksjon. Jeg hadde hjulpet rekvisitøren med å klargjøre scenen på et åpent torg foran landsbyens forsamlingshus. Plassen var stor, delvis avgrenset ut mot veien av en lav mur, delvis åpnet den seg inn mot noen husklynger. En purke vraltet rundt på jakt etter mat. Det som virket som alle barna i landsbyen kom strømmende til idet vi satte i gang rigginga. Til slutt var det sikkert 150 stykker i publikum. Vi snakket om hvor mange det var, at det var spennende. Jeg endte med å flyte rundt i menneskemengden gjennom den timelange forestillingen.

«Det er noe helt annet å spille her», svarte Idrissa på spørsmålet mitt. «Det er tyngre for alle, og spesielt for skuespillerne.» Wilfried fulgte opp: «Publikum på landsbygda er ikke vant med denne typen teater, vet du», men jeg svarte at jeg ikke visste og ba han forklare. «Nei, de tror at teater, det skal man le av. Og er det ikke morsomt gjennom hele forestillingen, ja, da skjønner de ikke hva de har vært med på.» Wilfried og Idrissa var ikke oppgitt, heller var det som om de konstaterte fakta. Lukten av grillet kjøtt lå i luften, vi nærmet oss matbodene. Idrissa senket stemmen et hakk. «På landsbygda er det vanligvis kun to former for forestillinger som finner sted. Det ene er forestillinger med lokal tradisjonell underholdning som dans og musikk, der en gruppe mennesker møtes og har det hyggelig ved å spille og danse sammen, også kan folk delta eller se på.» Jeg nikket for å bekrefte at jeg fulgte med. «Eller, så er det ‘théâtre de sensibilisation’ [opplysningsteater]. Det er ikke nødvendigvis slik at det er så morsomt for publikum, men de kjenner formen og de vet sin egen rolle, altså hvordan de skal reagere og hva de skal gjøre. Hvis ikke blir de fortalt det, for det er alltid en av skuespillerne som setter i gang debatten.» Jeg husket tilbake til forestillingen tidligere på ettermiddagen. Da det nærmet seg slutten var det kun en hard kjerne som fortsatt rettet oppmerksomheten mot scenen. Mange gikk rundt og skravlet, noen snakket i overkant høyt

med hverandre. En gruppe gutter hørte på musikk fra den enes mobiltelefon. Da forestillingen var over var det ingen som klappet.

Idrissa og Wilfried identifiserer og peker på at publikums erfaring med opplysningsteater som motsetning til litterært teater, fungerer kategoriserende. I likhet med dem, og resten av skuespillerne, observerte jeg hvordan dette skillet blant annet gjorde seg gjeldende for utøverne i møte med publikum og gjennom publikums mottagelse og reaksjon. Etter endt forestilling på turneen samlet vi oss ofte i turnébussen, en nedslitt Volkswagen Caravelle, for å kjøre til overnattingsstedet. Disse stundene i bussen ga meg mye informasjon om skuespillernes vurdering av kveldens forestilling og syn på publikum. Dersom publikum hadde fulgt med og på eget initiativ deltatt i forestillingen, eksempelvis ved å synge med på sangene, klappe takten, le på de «opplagte» stedene og applaudere til slutt, var det en god energi i bussen. Skuespillerne snakket og spøkte mye med hverandre. Stemningen var preget av at adrenalinet ikke helt hadde forlatt kroppene deres. Etterpå gikk vi ofte ut i samlet flokk for å spise og prate. Andre ganger var det tydelig tyngre for dem; noen plugget musikk i ørene og resten lukket øynene. Stemningen var amper.

På forestillingene forut for den dårlige stemningen virket det som om budskapet ikke gikk inn hos tilskuerne. De kunne, som jeg skisserte i eksempelet over, prate høyt, høre på musikk eller drive med andre aktiviteter som gjorde det klart at oppmerksomheten ikke var rettet mot det som foregikk på scenen. Ofte hevet skuespillerne stemmen for igjen å forsøke og fange oppmerksomheten til publikum når de lot til å gli unna, med varierende hell. «*Il nous rend très fatigué!*» – «Det gjør oss så slitne!», forklarte en av utøverne da jeg spurte om hva som førte til den depressive stemningen etter en forestilling med et ufokusert publikum. *Fatigue* betegner en trøtthet, en utmattelse, og hvordan det er et slit å gjennomføre forestillingene. Dette peker direkte hen på kommunikasjonsgapet. «Slitet» blir på denne måten selve navnet på den vanskelige relasjonen mellom teaterets kunstambisjon og det udannede publikums enkle realisme. Publikum motsetter seg gåten og vil ikke anlegge «kunstblikket» som jeg redegjorde for at var en viktig faktor for aktørene ved det litterære teateret.

Hovedvariasjonen mellom det urbane og det rurale publikum var utdanningsnivå, sosial klasse og økonomisk situasjon. Til motsetning fra det betalende (urbane) publikum på teaterets forestillinger på egen scene i hovedstaden, var turnépublikummet (rurale) gjerne en salig blanding av innbyggere i landsbyen som mer eller mindre tilfeldig oppholdt seg der hvor

forestillingen fant sted.³⁴ Dermed synes det i første omgang verdt å merke seg at der publikum i byen selv har oppsøkt teateret for å overvære en forestilling, forholder det seg i stor grad motsatt i de rurale strøkene – forestillingen oppsøker publikum. I byen tar publikum et aktivt valg og de markerer tilhørighet til en nyskapende og særegen arena ved å gå på teater. På landsbygda blir forestillingen en del av Croiséés mål om å demokratisere kunsten, og publikum er ikke nødvendigvis forberedt på hva som treffer dem. Dette kan fungere som én begrunnelse for at deler av publikum ikke tolker forestillingen slik utøverne har forestilt seg og er vant med fra den urbane scenen.

Mylder på torget, struktur i skolen

Turneen foregikk fra begynnelsen av mars til begynnelsen av april, men allerede medio februar reiste to av de ansatte ved teateret rundt til alle spilleplassene for å informere om det planlagte stoppet i nettopp deres landsby. Reisen var preget av høflighetsvisitter hos de lokale styresmaktene, høvdinger, rektor ved skolene, ansvarlig ved kultur- eller ungdomssentre eller lignende, men det kunne ofte virke som informasjonen om forestillingene stoppet her i stedet for å bevege seg ut til landsbybeboerne. Dette, og et sammensurium av faktorer, som forsinkede plakater og stadige endringer i spilleplanen på bakgrunn av den turbulente politiske situasjonen, gjorde sitt til at det tross forberedelsene var stor variasjon i mottakelsen på de ulike spillestedene. Noen steder, som på skolene eller kultursentrene, hadde de ventet oss lenge og oppimot to hundre forventningsfulle voksne og barn kunne være samlet idet forestillingen begynte. Andre ganger dumpet vi ned på spilleplassen og det kunne ta flere timer før noen klarte å spore opp de lokalt ansvarlige.

Den krevende forestillingen jeg diskuterte med Idrissa og Wilfried fant sted på et åpent område som tydelig hadde flere funksjoner. Idet vi svingte inn med bussen brøt ti barn opp i leken og rettet oppmerksomheten mot oss. Utover bakken lå rester av grønnsaker og plastposer, kanskje holdt det lokale markedet til her visse dager. På arenaer som denne var mange av publikummerne mer synlige fattige enn i byen eller på kostskolene. Det var barn med fillete klær og tiggerbøtte rundt halsen. Rundt omkring satt grupper med menn og diskuterte over en kopp pulverkaffe. Da det nærmet seg start kom de slentrende over veien. Når de første hadde etablert seg på benkene kom enda flere til. Etter hvert dukket også kvinnene opp, med unger på hofta, ryggen og i hånda. Det var påfallende merkbart at der

³⁴ Spillestedene i løpet av turneen varierte mellom åpne plasser som landsbytorget og skolegårder, til kultursentre og kostskoler, i tettsteder og landsbyer med alt fra noen hundre til flere tusen innbyggere.

mennene gjerne befant seg i hørbar avstand til plassen, eksempelvis utendørs på en av de mange kioskene eller *maquisene*, kom kvinnene etter hvert som nyheten spredte seg til de mange hjem.

Publikum på landsbytorgene utgjør, i likhet med det urbane publikum en fokusert forsamling (Goffman 1961). Deltakerne til stede er fluktuerende – de møtes og glir fra hverandre igjen, gjennom en *flow of actions*. Forestillingen er i seg selv strengt regissert, men publikum kan påvirke idet «[...] rommet er skapt av den kulturelle hendelsen [i dette tilfelle en turnerende teaterforestilling] som ikke kun spesifiserer fokus, men også, gjennom å samle aktører og arrangere omgivelsene, utformer hele situasjonen» (Goffman i Geertz 1973:424). I motsetning til den urbane, fokuserte forsamlingen, var dette publikum i større grad preget av uorden. Det frister å kalle dem en «ufokusert forsamling». Der noen få fulgte med på historien som utspilte seg, var de fleste opptatt av hverandre. Sammenlignet med forestillingene i byen, og slik jeg leser det av «slitet» som preget skuespillernes opplevelser, har publikum på landsbytorgene likevel større påvirkningskraft på utøverne og selve situasjonens regi. Rommets rolle i skapelse av mening, slik jeg viste til med Foucaults heterotopiske rom i forrige kapittel, blir her en annen (Foucault 1986). Landsbytorget som plass fyller flere funksjoner enn teatersalen, og tar sannsynligvis opp i seg en større variasjon av mening for de tilstedeværende. Slik var det på torgene ofte mer krevende for både skuespillere og publikum å avgrense teaterrommet fra andre nærliggende rom. Det røde fløyelsteppet som dannet scenen og den enslige lyskasteren som ledet blikkene fungerte fokuserende, men var ikke alltid sterke nok. Skuespillerne måtte slite seg over kommunikasjonsgapet for å fange inn deler av den «ufokuserte forsamlingen» på torget. Ikke overraskende var det viktig for dem at forestilling var i sentrum for oppmerksomheten.

Fire av forestillingene i løpet av turneen skilte seg klart fra resten. På de katolske kostskolene, *petits séminaires*, var det tydelig at relasjonen mellom utøver og publikum var mer slik skuespillerne erfaringsmessig var vant med fra hovedstaden, og kanskje mer slik de ønsket seg. Stemningen på disse skolene var helt utenom det vanlige, ro og struktur kjennetegnet samhandlingen.

Skuespillerne hadde skiftet i bussen og rekvisitøren klargjort scenen, da vi fikk øye på elevene på nonneskolen (som informantene mine omtalte den). Omtrent hundre piker kom gående inn gjennom skoleporten og mot oss i prosesjon. Den religiøse messingen var hypnotiserende og vakker, og tiden smøg seg av gårde mens de disiplinerte pikene tasset

fremover mot oss og scenen. Jeg iakttok barna sammen med en av produsentene. De stoppet opp noen meter foran oss, gjentok bønnen en siste gang og på signal fra en av de eldre elevene var de løs. Jentene sprang hylende bort til kantinen og hentet hver sin stol som de fnisende og forventningsfullt plasserte der hvor læreren pekte. Det hadde rukket å bli helt mørkt, de eneste lysene kom fra søstrenes kjøkken og teaterets lyskaster. Skuespillerne plasserte seg bak publikum, og på få sekunder var forestillingen i gang.

Gjennom hele stykket var kostskoleelevene høflige som publikum; de var engasjerte og lot seg absolutt begeistre og oppildne, men samtidig satt de i ro og snakket ikke høyt om andre ting. Dannelse, som her, er langt fra en nøytral prosess og i denne sammenheng er det noe elevene blir sosialisert inn i på skolen (Bourdieu 1995). Lærerne på samtlige av kostskolene forklarte at de ofte brukte teater i undervisningen og at elevene ikke var fremmed for billedkunst, i hovedsak presentert for dem gjennom ikoner og andre religiøse motiver. Elevene ved de katolske kostskolene hadde således bredere kunnskap om, og dypere forståelse for, kunst og kultur, og i større grad tilgang på anerkjent kulturell kapital, enn publikum på torget (Bourdieu 1986). Observasjonene mine tilsier at elevene også verdsatte det tekstlige ved oppsetningen. På kostskolene, i motsetning til de offentlige, fantes mer ressurser til innkjøp av bøker og denne kjennskapen kunne gjøre seg nyttig for å forstå hva som ble formidlet og hvordan. Gjennom den daglige praksisen med religiøs lesning og refleksjon ser jeg det slik at elevene hadde større tilgang på kognitive redskaper for å forstå, tolke og verdsette det de opplevde på scenen, og dermed trådte lettere inn i og trakk kunnskap og erfaring fra tolkningsrommet det litterære teateret anlegger.

Skuespillerne uttrykte en ro som kjennetegner kontroll over og erfaring med situasjonen på kostskolene, og det var gjennomgående at de etter disse forestillingene, som i tillegg foregikk under strengere romlig og organisatorisk struktur, ikke var like mentalt slitne. Verdssettelsen av teaterarbeiderne og deres lager av og tilgang på kulturell kapital gir utslag i mer makt i sosiale relasjoner med skolepublikummet. Gjennom en komparasjon av forestillingene på kostskolene og på landsbytorget tydeliggjøres det verdihierarkiet som Bourdieu (1995) skisserer. Teaterarbeiderne innehar kulturell kapital når teateret og forestillingen blir anerkjent som verdifulle av publikum på kostskolen. Kapitalen omsettes i skuespillernes dominans over publikum, og publikums stilltiende disiplin. Samtidig er teaterarbeidernes tilgang til den samme kapitalen svekket i relasjon til det «mislykkede» landsbypublikummet, som ikke innehar den samme disposisjonen for å forstå forestillingen. Skuespillernes tap av makt i situasjonen synliggjøres i det publikum ikke følger med på forestillingen, snakker høyt

i munnen på skuespillerne og foretar seg andre ting når fokus er ment å være rettet mot scenen. Dette understreker i hvor stor grad ulike former for kapital med fordel forstås subjektivt og kontekstuel (Bourdieu 1995 og 1986; se også Bugge 2002), og kan tyde på at det litterære teateret krever en viss dannelse.

Guttene og jentene på *petits séminaires* kunne minne om Geertz' (1973) *deep players*. Barna var både erfaringsmessig og emosjonelt dypt engasjert i den sentrale handlingen. Til motsetning kan deler av landsbypublikum i Derongo omtales som *shallow players*; mange av de tilstedeværende var relativt uoppmerksomme handlingen på scenen og tilsvarende lite forpliktet til prosessen (Geertz 1973). Nettopp denne asymmetriske relasjonen er interessant i utforskningen av hvordan skuespillerne forhandler sin teatertradisjon i relasjon til både lokale og internasjonale motivasjoner, og pragmatiske og kunstneriske mål.

Om publikums erfaring og utøvernes forventninger

Det «mislykkede» turnépublikummet er muligens sosialisert inn i andre underholdningstradisjoner enn det litterære teaterets kunsttradisjon, hvilket kan forklare hvordan de forholder seg som publikum. I en kategorisering av det burkinske publikum kan jeg identifisere eksempelvis rituellet publikum, sportspublikum, kinopublikum, publikum på hiphop-konserter, med mer. Alle disse kategoriene oppfører seg på ulike måter og det er stor variasjon i forventninger til publikums opptreden (Schechner 1988). Jeg foreslår at store deler av det rurale publikum trekker sin teatererfaring fra opplysningsteater.

Opplysningsteater deler virkemidler og delvis form med det litterære teateret, men relasjonen mellom hver enkelt publikummer og utøvere, formidlingen og forestillingen i seg selv, fungerer annerledes. Selv om Croisée har turnert med forestillinger en rekke ganger strekker tradisjonen for opplysningsteater seg lenger tilbake i tid, og tilsvarende ble jeg fortalt at det settes det opp langt flere av disse forestillingene i Burkinas landsbyer. Samtalen med Idrissa og Wilfried støtter opp om min forståelse av at det rurale publikum i større grad er sosialisert inn i opplysningsteaterets publikumspadigme og at de på landsbygda ikke nødvendigvis er inneforstått med det litterære teaterets konvensjoner. Fordi opplysningsteateret på en annen måte legger opp til publikums innspill og medvirkning, kan det oppstå forvirring om deres rolle når det så tydelig er etablert en grense langs scenekanten.

Jeg forstår publikum, forestilling og utøvere som gjensidig konstituerende og dermed blir skuespillernes publikumsbegrep også styrende for handling og relasjoner. Etter å ha fremført

den samme forestillingen i seks uker opplevde jeg at aktørene ved teateret var vant med varianter av den samme gruppen publikummere i hovedstaden. Flesteparten av det urbane publikum forholdt seg til forestillingene i relasjon til institusjonen og det teaterparadigmet de plasserer seg innunder, ikke bare det enkelte stykket (Becker 1982). Dette kan underbygges gjennom Beckers institusjonelle estetiske teori, der kunstverket (her teaterforestillingen) forklares gjennom dets relasjon til samtiden og den aktuelle kunstverdenen det produseres og videre distribueres i. Vurderingen foretas i rommet mellom institusjonen, kunstverdenen, kunstneren og kunstverket, og de mangfoldige deltagerne. Ikke på bakgrunn av verket alene (Becker 1982:145; se også Thornton 2007). Dette tydeliggjør det kollektive aspektet ved kunstverdener som jeg også opplevde som gjeldende for teaterfeltet i Burkina, og kanskje ikke overraskende særdeles i Ouagadougou. For teateraktørene lå det en verdi i at deler av det urbane publikum kjente til institusjonen, tidligere oppsetninger, tradisjon og konvensjoner, og det er nettopp på erfaringen av denne relasjonen store deler av utøvernes publikumsbegrep hviler.

I konsekvens viker deler av det rurale publikum fra kollektiviteten idet de mangler kjennskap til Croisée som institusjon. Når forestillingen flyttes ut av institusjonen kan man dermed si at den endres fordi tolkningsrammen blir en annen – relasjonen mellom utøver og publikum, eller forestilling og publikum, vil bli informert av en annen meningsgivende kontekst. I stor grad virket disse variasjonene smertefrie på utøverne fordi interaksjonen med deler av publikum manifesterte seg i noenlunde lignende form - latterbrøl, klapping og høylytt diskusjon særlig etter de politiske referansene. Men som vist innledningsvis fantes også en oppfattelse av at publikum på landsbygda ikke kom til å forstå forestillingen. Denne oppfattelsen viser at de også benytter seg av tidligere erfaring fra forestillinger på landsbygda i forventningene til publikums rolle og resepsjon. Som vist i kapittel 4 har mange av skuespillerne erfaring fra opplysningsforestillinger, og refleksjoner rundt at «de er ikke vant med denne typen forestillinger» og «de har lyst til å le og kose seg», viser at de er bevisst den mangfoldige resepsjonskompetansen. Den manglende viljen til å endre publikumsbegrep kan føre til at utøverne heller bygger opp under en kategorisering, og forestillingen om at «bygdetullingene» (de som viker fra gjeldende reaksjonsmønster og dermed publikumsbegrepet) aldri vil forstå litterært teater. Dette kommer i konflikt med Croisées ønske om å skape en lokalt verdsatt teatertradisjon, og tydeliggjør dilemmaet mellom deres lokale og internasjonale tilhørighet.

Slik kan teateraktørenes holdning til landsbybeboerne ligne på en by/bygd-konflikt, eller et skisma, og dermed være uttrykk for et klassifikasjonsskjema eller mønster i likhet med det Douglas (1997) skisserer. Skisma beskriver en politisk eller sosial kløft bygget på forskjeller og uenigheter innen normer, verdier eller holdninger, i møtet mellom ulike grupper eller kulturer (Bateson 2000). I dette tilfellet stigmatiserer og overkommuniserer den urbane befolkningen – aktørene ved teateret – det de opplever som negative verdier, holdninger og handlinger, og fravær av et kunstbegrep hos den rurale befolkningen. Selv om mange av informantene mine hadde sterke bånd til landsbygda, enten ved at deler av familien bodde der eller at de selv var født og oppvokst der, ble stereotypen «bygdetullinger» likevel en tydelig karakter i deres omtale av deler av publikum. Dette kan være et skjema som de bevisst eller ubevisst benytter seg av i relasjoner og situasjoner, men jeg observerte at det ble gjort relevant både i forbindelse med forestillingen og i andre situasjoner på turneen. Gjennom på forhånd å gå ut i fra at bygdefolket ikke ville forstå forestillingen bygges det opp om mønsteret der urbane og internasjonalt orienterte, (ut)dannede mennesker innehar en større evne til å tilegne seg kunstneriske og kulturelle uttrykk som litterært teater. Douglas viser at vi har behov for mønstre for å skape en stabil verdensforståelse. Når vi sanser foretar vi et utvalg av den stimuli vi blir utsatt for og plasserer inntrykkene i klassifikasjonsskjemaer. Dette bygger opp under og sikrer orden (Douglas 1997:51).

Men det kan videre virke som om aktørene ved teateret opererte med to klassifikasjonsskjemaer samtidig ved at de forholdt seg til folkemassen til stede på turnéforestillingene både som «publikum», en kategori som bygger på en forventning om hvordan publikum skal opptre, og som «bygdetullinger». Kategoriene kan fungere parallelt, men også kollidere. Når utøverne ble slitne etter forestillinger med «dårlig» publikum kan det bety at de anstrengte seg for å modifisere klassifikasjonsskjemaet (og i konsekvens tilpasse forestillingen) for å takle de fremmede inntrykkene (Douglas 1997). En gjeng uinteresserte og mentalt fraværende publikummere som ikke ser ut til å reagere i den ene eller andre retningen kan være frustrerende. Spesielt da utøverne var vant med eksplisitte og høylytte verbale og kroppslige reaksjoner på forestillingen. «Slitet» kan i følge Douglas være et tegn på at de ikke avviser inntrykkene, men forsøker å la de omstrukturere klassifikasjonsskjemaet som gjelder i kategoriseringen av publikummere (Douglas 1997). Samtidig fortsatte den lattermilde uthengingen av «bygdetullingene», og neste forestilling forble uendret. Dette peker på nyanseforskjeller i utslittheten eller friksjonen som fordrer et dypere dykk.

Det som sliter utøverne ut på forestillingen og dermed bryter med skjemaet som klassifiserer publikum som gruppe, blir samtidig plassert inn i skjemaet som klassifiserer «bygdetullinger» som ignorante motsetninger til de distingverte, urbane teaterarbeiderne (Bourdieu 1995).

Videre var utøverne tidvis fysisk slitne, men fortsatt ladet med positiv energi etter forestillingene. Dette kan tyde på at de noen ganger lykkes i å omstrukturere systemet. Etter forestillingene der det derimot var en utpreget dårlig og amper stemning i bussen, passet reaksjonene overhodet ikke inn i det de forventet under forestillingen. Derimot passet det til den mer omgripende kategoriseringen av innbyggere i by og bygd, hvilket understreker poenget mitt om to sameksisterende klassifikasjonsskjemaer.

Salif var den av skuespillerne som gjerne gikk lengst i å forsøke å engasjere publikum tross motstand. Han tok seg tid, tydeliggjorde den fysiske kommunikasjonen og hevet stemmen et par hakk over normalt. Det lot ikke til å slite han noe mer ut og så ut som et faktisk ønske om å overkomme resepsjonskløften. Men tross disse grepene der og da, endret ikke skuespillerne elementer i forestillingen for å bedre treffe publikums faktiske forventninger. Dette er interessant også i forhold til at Salif var den som i størst grad utenom forestillingene (og gjerne i ly av bussens beskyttelse) gjorde narr av bygdefolket – noe som underbygger min opplevelse av to parallelle klassifikasjonsskjemaer.

Spørsmålet stiller seg om dette er et skisma de urbane skuespillerne faktisk forsøker å overvinne eller om det er noe de dyrker? Muligens er det slik at denne diskursen omkring «slitet» er en intern prosess blant skuespillerne hvor de fremhever sin egen distinksjon i forhold til bygdetullingene (Bourdieu 1995). Konflikten mellom by og bygd kan også ha med den kosmopolitiske identiteten mange av aktørene ved teateret, og teateret som arena og aktør i seg selv, produserer og reproducerer. Satt på spissen kan et polarisert skille mellom by og bygd innebære at man som globalt orientert, og i Burkina betyr dette også i høy grad urbant orientert, forsøker å kvitte seg med og fjerne seg fra det lokalt definerte bygdestempelet. Bygdestempelet settes implisitt når deler av publikum tolker forestillingen realistisk på bakgrunn av sin erfaring med opplysningsteater, noe Croiséés aktører vil holde atskilt fra det litterære teateret. Publikum forsto «Det var en gang...» i større grad der hvor det, i likhet med opplysningsteater, la seg nærmere realiteten; der formen var underordnet funksjonen (Bourdieu 1995) og stykket i høy grad speilet virkeligheten (Turner 1982). Hannerz (2007) skriver at et bourdieusk perspektiv på kosmopolitisme fremhever hvordan kosmopolittene er den nye, velutdannede eliten, og at «[...] kosmopolitisk smak og kunnskap fungerer som symbolsk kapital i elitistiske konkurranser om distinksjon» (Hannerz 2007:74). Dette er en

del av teateraktørenes sammensatte virkelighet, samtidig opplevde jeg at aktørene artikulerte sin lokale og kosmopolitiske identitet som noe de ønsket skulle fungere sammen.

Kommunikasjon over scenekanten

På noen forestillinger var publikums manglende forutsetninger for å forstå stykket eksplisitte og i så tilfelle dreide det seg særlig om språkforskjeller. Stykket ble spilt på fransk, men mange, særlig av de eldre innbyggerne i rurale strøk snakket kun lokale språk. Skuespillerne kunne være nødt til å oversette replikker underveis for at publikum skulle henge med. I seg selv var dette en tung øvelse, og viser at de på noen områder så etter løsninger for å få kommunisert forestillingen til publikum. Ved andre forestillinger var det derimot ikke like eksplisitt hvorfor kommunikasjonen fløt dårligere. I enhver relasjon og situasjon der det kommuniseres, finnes også en ramme kommunikasjonen foregår innen. Relasjonens kvaliteter og mening, hvordan den betegnes og fordelingen av makt er grunnleggende poeng i forståelsen av kommunikasjon. Hva som kommuniseres må tolkes i lys av hvordan det kommuniseres og hva relasjonen innebærer (Bateson 2000).

I en forlengelse av dette og i lys av Batesons (2000) teorier om nivåer av mellommenneskelig kommunikasjon og prosesser av abstrahering, er det fruktbart å stille spørsmålet om vanskelighetene i relasjonen mellom utøver og noen publikummere lå i det metakommunikative? Bateson vektlegger behovet for en jevnbyrdig forståelse for hvordan det kommuniseres i enhver relasjon. Det dreier seg om en innramming som tillater oss eller gir oss et grunnlag for å forstå hvordan de beskjeder som sendes, skal tolkes. Rammen fungerer ordnende for betrakteren og dens persepsjon. Bateson omtaler beskjedene som automatiske tegn som blir til signaler fylt med den samme meningen for avsender og mottaker (Bateson 2000).

Utsagnet «this is play» tydeliggjør en slik ramme for kommunikasjon og kan i denne sammenheng overføres til «dette er teater» (Bateson 2000:178). Gjennom å etablere en konjunktiv stemning (Turner 1969), på liksom – slik barn ofte gjør i lek – gir man deltakerne en tolkningsramme for de signalene som sendes i leken. Samtidig etableres en alternativ virkelighet der relasjonene man inngår i og beskjedene som sendes «[...] ikke betegner det samme som beskjedene *de står for* ville betegnet» (Bateson 2000:180, forfatterens uthevelse). Denne leken, fantasien eller «virkeligheten» kan ligge parallelt med den egentlige

virkeligheten³⁵, og vi skiller ikke nødvendigvis konsekvent mellom de to – vårt forhold til rammene er således mer eller mindre bevisst.

Siste del av teaterforestillingen tok som nevnt for seg Burkinas historie fra menneskehetens begynnelse og fram til i dag. En av hendelsene som utspiltes var da de hvite ankom mossienens land etter å ha beveget seg nordover fra slavekysten, i det som den gang gikk under fellesbetegnelsen Guinea. «*Au 18ème siècle, l'arrivé des blancs.*» Skuespillerne satte i et krigsrop og med ett hadde de etablert en menneskelig mur og løftet de imaginære våpnene. Blikkene speidet mot en fiktiv gjeng av maktsyke hvitinger som nærmet seg fra et sted bak og over publikum. Men de var nok mange, og de hadde nok bedre våpen. Kroppene til den lille vestafrikanske hærske, klare til å forsvare territoriet, gikk fra kampklare til fluktklare.

En tiltenkt effekt var først og fremst at dette skulle være komisk, men mange i det rurale publikum snudde seg og så etter de hvite. Å bli grepet og gå inn i virkeligheten etablert i forestillingen er viktig for kunstformens liv. Slik engasjerer den og slik får man tilhengere. Men så var det noen som faktisk ble redde. Som eneste hvite i salen på de aller fleste forestillingene på turneen sto jeg gjerne bakerst og tok bilder på oppdrag fra teateret for å dokumentere. Idet noen snudde seg for å se den hvite mobben komme var det meg blikket landet på. Mange lo, noen gapte av forvirring og forskrekkelse. I disse tilfellene var relasjonen mellom publikummer, utøvere og forestilling i så stor grad preget av nærhet og spenning at noen gikk totalt opp i denne andre virkeligheten. Dette er ikke i utgangspunktet negativt, med mindre det fostrer voldsomme massereaksjoner. Publikum er fortsatt «med» på det som utspilles og det er på den ene siden revnende likegyldig for skuespillerne om de deltar på liksom, eller om de deltar på ordentlig, så lenge de fortsetter å være «med» og ikke forlater salen i frykt.

Bateson viser på samme måte til ritualer der det kan være vanskelig for tilskuerne å skille mellom den betegnende handlingen, altså den rituelle aksjonen som utspilles, og det som betegnes, «[...] the 'real' blows of combat» (Bateson 2000:182). For noen publikummere kunne det forstås slik at skuespillernes frykt på scenen var et resultat av at jeg, som representant for fienden som nærmet seg, fremsto som en reell fare. At deres fiktive våpendrag til liksomkamp faktisk var en forberedelse til virkelig kamp. Iscenesettelse av trussel, truende lek og ekte trussel er, ifølge Bateson, alle en del av samme kompleks

³⁵ Som ei heller er endelig eller altomfattende, men kontekstavhengig og individuelt erfart og sanset.

fenomen (Bateson 2000). Om publikum reagerte med reell frykt på gjenfortellingen av den truende situasjonen kan det tyde på at de ikke tolket handlingen på de samme premissene som skuespillerne utspilte, at de ikke i tilstrekkelig grad var inneforstått med den konjunktive rammen av «this is play».

Det samme gjelder for det gjennomgående kommunikasjonsgapet. Dermed tømmes relasjonen mellom publikummer, forestilling og utøver for refleksivitet, og signalene tappes for mening. Går en fullstendig opp i handlingen på scenen forsvinner det sekundære, refleksive rommet som tillater publikum å skape ytterligere mening av det som kommuniseres, jamfør Bourdieus «kunstblikk»³⁶ (Bourdieu 1995:47). Bakgrunnen for at publikummet som er vant med instrumentelle forestillinger – opplysningsteater – og skuespillerne ikke kommuniserer slik skuespillerne ønsket kan dermed være at publikum ikke anlegger kunstblikket. På bakgrunn av sin erfaring fra opplysningsteater har publikum derimot en mer realistisk tilnærming til både tema og de beskjedene som sendes. Dette viser at skuespillernes formidling og publikums mottakelse finner sted på ulike premisser.

Symbolikk, signalenes mening og virkelighetsforståelsen er således et tosidig poeng. For det første er det avgjørende for å lykkes med forestillingen at publikum er «med» på den virkeligheten som etableres for at de både oppfatter og tolker signalene slik de er ment å skulle oppfattes og tolkes. Skuespillerne ønsker at publikum skal delta i det symbolske tolkningsrommet som anlegges. For det andre er den parallelle virkeligheten skuespillerne portretterer og referer til med sine karakterer, for eksempel dyrenes tilforlatelige menneskelige attributter og kvaliteter, og hva disse karakterene minner om i den kollaterale verden, et stort poeng for teateret og aktørene. Det er på denne måten Croisée og skuespillerne oppnår det de anser som en av sine viktigste roller i Burkina; nemlig å være en kritisk kommentator til samtiden og sosiale, politiske og religiøse strukturer og bevegelser. I dette dilemmaet, mellom Croisées instrumentelle rolle (ønsket om å være et talerør og en politisk endringsagent) og deres kunstneriske ideal, ligger utfordringene, som kommunikasjonsvikten. Det er her de stadig må inn å forhandle.

Det «slitet» som tar bolig i skuespillerne kan videre bli produktivt dersom skuespillerne refleksivt tar i bruk kommunikasjonsgapet i sin forestilling. Jeg har vist at det både er i rommet mellom lokal og internasjonal orientering, og mellom et kunstnerisk og pragmatisk

³⁶ Utbrodert i kapittel 4.

prosjekt, at kommunikasjonsgapet oppstår. I en forhandling av disse ambivalensene utvikler skuespillerne sin teatertradisjon både lokalt og som deltagende i en kosmopolitisk kunstverden. I dette forhandlingsrommet ligger også nyttig spenning eller friksjon.

Fruktbar friksjon

«*La fatigue*», trettheten, og at de blir kroppslig og mentalt slitne, kan være en form for friksjon slik Tsing (2005) beskriver det. Friksjonen er på et vis et annet begrep på det jeg i oppgaven har omtalt som dilemmaer, tvetydigheter eller ambivalenser som oppstår i møter mellom Croisée og det transnasjonale, Croisée og det lokale, og det globale og lokale. Tsing viser til friksjon som «[...] the grip of worldly encounter» (Tsing 2005:1), og som et møte som skaper muligheter (Tsing 2005:18).

I et kunstprosjekt kan friksjon være anerkjent som produktivt og ønsket. Det forventes en slags motstand mellom det kunstneriske stoffet og publikum, leser eller betrakter. Dermed er det nyttig å spørre hva som skiller motstanden mellom utøver og det dårlige publikum, fra den «kunstneriske friksjonen» som skal være der? Hva fører til at skuespillerne noen ganger blir utslitt, mens de andre ganger refleksivt benytter seg av motstanden i arbeidet?

Som vist til i kapittel 3 opplevde Sylvie at «en famlende kommunikasjon med samarbeidspartnerne» på bakgrunn av en språkbarriere eller ulike kulturelle holdepunkter, kunne «skape en spennende dynamikk». Den produktive og skapende friksjonen oppstår således i de praktiske møtene og forbindelsene i det globale (Tsing 2005), der aktørene samles om et i utgangspunktet felles premiss; å skape litterært teater av høy, kunstnerisk kvalitet.

Motstanden mot deler av det rurale publikum kan, delvis som konsekvens av dette, oppstå fordi utøverne hele tiden faller mellom en slags «vestlig» teater- og kunstverden, og en lokal. Denne kløften vokser når det lokale teaterfeltet forbindes med opplysningsteater.

Den lite fruktbare friksjonen mellom skuespillerne og det «dårlige» publikum blir en konsekvens av ulike utgangspunkt og premisser for kommunikasjon, som igjen er informert av skillet mellom litterært teater og opplysningsteater. De litterære aktørene ønsker ikke at forestillingen deres skal forbindes, via det rurale publikum, til opplysningsteater.

Teaterarbeiderne hadde alle en viss tilhørighet til landsbygda som de ofte fortalte om på turneen, men jeg opplevde at deres kunstneriske identitet og virke som teaterarbeidere, var knyttet opp mot Ouagadougou i første omgang, og videre en kosmopolitisk kunstverden.

Dynamikken mellom et kunstnerisk, og et pragmatisk og instrumentelt prosjekt synliggjør hvordan teaterarbeiderne er fanget mellom flere verdener – ved å være en del av en struktur som både er internasjonalt orientert og lokalt tilknyttet opplevde jeg at flere ble trukket mellom sine simultane tilhørigheter.

Jeg opplever at det i høy grad er i relasjon med dette at Croisée søker etter sitt eget publikum. De ønsker noen som tolker kunsten ut fra sine egne premisser (Becker 1982). Men for å etablere sin kunstverden lokalt må de også nødvendigvis utøve en refleksivitet og være åpne for også det rurale publikums reaksjoner. Dette blir særlig relevant ettersom Croisée fortsatt fremholder sitt mer instrumentelle prosjekt; å overbringe kunnskap om negative politiske og sosiale strukturer, og å skape et rom for endring og motstand gjennom teateret.

Avslutning

Jeg har i dette kapittelet diskutert ulike årsaker som til sammen utgjør det komplekse bildet i det å drive med teater som del av både en kosmopolitisk kunstverden og en lokal virkelighet i Burkina Faso i dag. I den sammenheng har jeg foreslått at skuespillerne ikke i tilstrekkelig grad tar inn over seg at publikum ikke forstår forestillingen. Heller forsterker de skillet mellom de distingverte urbane og de ignorante «bygdetullingene», et skille som kommer til syne både under forestillingene og ellers på turneen. Hadde de tatt inn over seg forskjellene og brukt dem som en refleksiv kraft under forestillingen kunne de muligens jobbet seg over skillet og tilegnet seg en nyttig kunstfaglig utfordring. Samtidig anlegges en integritet og respekt for det litterære teateret når aktørene fremholder at forestillingen må forstås på sine egne premisser som dermed, til tross for at det leder til at flere i publikum misforstår, bygger opp om Croisées autonome kunstprosjekt. Dette betyr også at de til en viss grad overstyrer klassifikasjonssystemet jeg har redegjort for. Hadde de fremholdt at det var umulig og sette opp litterært teater på landsbygda – hvis forskjellene virket uoverkommelige – hadde de kanskje holdt forestillingen til byen, og gjort noe annet på landet. Dette ville i sin tur pekt på dype classeskiller.

I mine argumenter bygget på at skuespillerne tidvis var fysisk og emosjonelt utmattet eller ustabile, at de var slitne, har jeg også tatt høyde for at det finnes andre underliggende faktorer. For det første var landet preget av en ustabil politisk situasjon våren 2011. Dette satte sitt preg både på organiseringen av turneen i sin helhet og hver enkelt deltaker, inkludert meg selv. I tillegg vil jeg påpeke det mentale og fysiske stresset som kan oppstå på turné, uavhengig av

nasjonale eller strukturelle faktorerers påvirkning. Å tilbringe flere uker i en minibuss med den samme gruppen mennesker, og det på en tid av året der temperaturen fort kryper opp i 45 grader, er i seg selv ingen simpel øvelse. Derfor har jeg så godt som mulig sortert ut det jeg opplevde som individenes behov for egentid.

Videre finnes faktorer hos publikum som kan fungere forstyrrende i relasjonen og kommunikasjonen under teaterforestillinger og på turneen generelt. Eksempelvis kan det være at visse publikummere ikke deltok i forestillingen rett og slett fordi de ikke likte den. Jeg har dermed ikke forholdt meg til personlig smak, selv om dette selvfølgelig kan være av relevans.

Kapittel 7 Avslutning

Gjennom oppgaven har jeg vist hvordan Croisée plasserer seg i et kryssfelt der en sammenstimling av nasjonale og transnasjonale verdier, ressurser og impulser bidrar til å skape en virksomhet som ikke er gitt på forhånd. Nettopp derfor er det spennende å følge aktørens utvikling av et profesjonelt teater, en burkinsk litterær teatertradisjon og en kosmopolitisk kunstverden. Samarbeidet og bruken av et sterkt nettverk lokalt, tydeliggjør verdien av kollektivitet og flyt av kunnskap på teaterfeltet og i kunstverdenen (Becker 1982). Croisée og teaterfeltet i Ouagadougou er samtidig arenaer der ulike kunstneriske, økonomiske, sosiale og politiske motivasjoner og mål brytes mot hverandre, hvilket frembringer tvetydighet, dilemmaer og ambivalenser i aktørene og teaterets praksis. Teateret finansieres av bistandspenger, men anses likevel som en motsats til opplysningsteater. Først og fremst utvikler Croisées aktører sin kunstverden i møte med publikum fordi det er der de står friest til egenhendig å definere seg selv og sin virksomhet. Kapitlene har med hver sin inngangsvinkel utforsket hvordan Croisées aktører forhandler mellom tvetydighetene.

Croisée som institusjon er avhengig av økonomisk støtte både til daglig drift og enkeltproduksjoner. I presentasjonen av teateret utforsket jeg i hvilken grad pengene legger føringer for kunsten. Ved å være en arena som kan fungere demokratiutviklende i Burkina Faso får Croisée tilgang på ressurser i form av bistandspenger, som de igjen bruker til hovedsakelig egendefinerte formål. Teateret og partnerne kommer således sammen på en *middle ground* (Conklin og Graham 1995), en samhandlingsarena der Croisée møter sine internasjonale partnere og deres forventning og krav, men likevel kan handle på egne premisser. Med tilgang på økonomiske midler kan Croisée bygge en god og pålitelig base, og gjennom utvekslingsavtalene skapes teater av høy kunstnerisk kvalitet.

Ved å foreta retoriske grep om relasjonene med finansielle og kunstneriske bidragsytere, eksempelvis bruk av ord som «partnerskap» og «utveksling», kan Danse- og Teatersentrum (DTS) som kunstnerisk samarbeidsaktør fremholde at deres intensjoner er å bidra til kompetanseutvikling på scenekunstheltet i Burkina Faso, og Croisée opprettholdes som en autonom kunstinstitusjon, ikke et middel i noen andres prosjekt. Samtidig kan slike retoriske grep føre til en tilsløring av maktforholdene i relasjonen (Mosse 2005) og undergrave minnet om en kolonial dualisme. Likevel er min opplevelse at teateraktørene gjennom

«unnamanøvrer» og tydelighet i egne motivasjoner og mål, unngår å bli kunstnerisk umyndiggjort.

Teaterfeltet i Burkina Faso har en lengre tradisjon for opplysningsteater enn litterært teater. I kapittel 4 viste jeg hvordan aktørene skaper et klassifikasjonssystem for teaterfeltet, hvordan dette fungerer diskursivt og hvordan kategoriene gjenfinnes i aktørenes praksis. Arsene og de andre ved Croisée definerte litterært teater som sitt dramatiske verktøy i motsats til opplysningsteater, der en bistandsorganisasjon engasjerer et teaterkompani og benytter seg av forestillingen for å drive folkeopplysning og utviklingsarbeid. Klassifikasjonsskjemaet og grensene mellom kategoriene fremstår tydelige retorisk, men i praksis viser grensene seg å være uklare og kategoriene rotete. Aktørenes flyt over grensene fører samtidig til en stadig opprettholdelse av systemet (Barth 1969).

Kategoriseringen og aktørenes manøvrering syntes å bryte mot Croisées kunstneriske og organisatoriske prosjekt, og ga seg til kjenne i uvilje mot opplysningsteaterets pragmatiske mål på to ulike måter. For det første truer bistandsorganisasjonenes eksterne insentiv Croisées institusjonelle autonomi (Bourdieu 1995). For det andre minimaliserer opplysningsteateret, gjennom sin realisme, det symbolske tolkningsrommet kunstprosjektet forfekter. Tolkningsrommet skapes innen en konjunktiv ramme i relasjonen mellom utøvere, forestillingen og mottakere, og noen ganger institusjonen (Becker 1982). Fra dette tolkningsrommet kan det trekkes kunnskap, erfaring og mening. Sylvie, Fatou og flere av aktørene ved det litterære teateret opplevde opplysningsteater som kjedelig og lite utfordrende å jobbe innen. Det var standardisert og tillot verken de selv eller publikum å anlegge et kunstblikk på historien som utspiltes. I opplysningsteater kan det gis det inntrykk av at det finnes én sannhet, og rommet for fri refleksjon og ettertanke i teatersalen snevres inn. Slik forhandles opplysningsteater vekk fra Croisées kunstverden, til tross for at det er en del av teaterfeltet i Ouagadougou og Burkina Faso for øvrig.

Publikumsutvikling er et av Croisées artikulerte mål. I kapittel 5 viste jeg hvordan tilstedeværelsen av både lokalt og internasjonalt publikum gjør at Croisées aktører får bekreftelse på sine simultane prosjekt om både å utvikle et profesjonelt teater i Ouagadougou, og delta i en større dramatisk bevegelse. I møte med publikum får forestillingen og prosjektene sin sosiale effekt (Gell 1998). Den høye andelen innflyttere i publikum gjør at teateret skiller seg ut fra andre, lignende arenaer lokalt. Gjennom historiene teateret formidler, og språklige, kunstneriske og økonomiske systemer og strukturer, videreføres imidlertid også

europæiske kulturelle modeller. Med dette pekte jeg på at aktørene mer eller mindre bevisst representerer og muligens reproducerer flere av de koloniale, skjeve strukturene de kjemper imot. Således oppstår et dilemma på Croisée som arena og i aktørene. Det kan bli vanskelig å undergrave det postkoloniale aspektet fordi teaterarbeiderne liker å jobbe internasjonalt og med litterært teater. Utsagnet om at «'alle' kan se teater på Croisée» blir selve navnet på dilemmaene og tvetydigheten som oppstår idet målene om en lokal burkinsk dramatisk tradisjon og institusjon, og en internasjonalt anerkjent kunstverden, brytes mot hverandre. For «alle» er ikke til stede – det er i høy grad en arena for den burkinske middelklassen og hvite innflyttere. Med det sagt vil jeg presisere hvordan det retoriske viser at det ikke nødvendigvis er intensjonene til aktørene å skape en distingverende arena (Bourdieu 1995).

Under den nasjonale turneen opplevde skuespillerne en kommunikasjonssvikt i møte med deler av publikum, hvilket manifesterte seg i et «slit». Skuespillerne knyttet forestillingen til kunst og litterært teater, mens jeg opplevde at det «dårlige» publikum knyttet den til en mer realistisk fremstilling av samfunnet for øvrig, samt sin erfaring med opplysningsteater. Kommunikasjonsgapet tydet også på at skuespillerne trakk sitt publikumsbegrep og erfaringer fra den urbane scenen. Det oppstod en friksjon mellom skuespillere og deler av det ustrukturerte publikummet. Spørsmålet «må kunsten være for alle?» virker å være av relevans for å gjøre en oppklaring i floker jeg støter på i kapittel 6 spesielt og gjennom oppgaven generelt. Det er ikke nødvendigvis målet at alle skal verdsette, ha en forståelse for eller mening om all type kunst, men det var viktig for skuespillerne at publikum som var til stede der og da på den nasjonale turneen verdsatte nettopp denne forestillingen, på forestillingens premisser.

Det er nyttig å tenke på dette som en del av teaterets sammensatte identitet og aktørenes forvaltning av denne. Fra produksjonens begynnelse er det av ulike aktører lagt visse premisser for forståelse og tolkning til grunn. Forestillingen kommuniserer ikke bare en tekst, et manus, en historie, men også teaterets, organisasjonens og tradisjonens identitet. Dermed synes det å oppstå en konflikt når publikum ikke tolker eller leser forestillingen på de samme premissene eller innen de samme rammene som utøverne mener de kommuniserer (Bateson 2000). Ved slike tilfeller ser publikum forestillingen ut ifra premisser som gjør seg gjeldende i deres hverdag og virkelighetsoppfattelse. Kanskje viser denne problematikken at det likevel er vanskelig å komme bort fra skillet mellom den urbane kultureliten; de distingverte og «landsbytullingene»; de ignorante (Bourdieu 1995).

Møtet mellom Croiséés aktører og samarbeidspartnerne, mellom publikum på forestillingene, og mellom skuespillere og publikum, har åpenbart flere utfordringer ved Croiséés virksomhet. Dette er sammenfiltrede dilemmaer som teateraktørene må forhandle med i utviklingen av sin kunsttradisjon og deltakelse i en kosmopolitisk kunstverden. Dilemmaene, eller tvetydighetene, gjøres relevante idet Croiséé opererer med flere simultane prosjekt: de ønsker både å være lokale og internasjonale, både kunstorienterte og mer pragmatisk orienterte gjennom å fungere som en sosiopolitisk endringsagent.

Min tilnærming til Croiséé som i større grad knyttet opp mot transnasjonale kunstverdener enn lokale ritualer, retter fokus mot det å krysse grenser og utforske sammenkomster. Dette forstår jeg som viktige idealer og kvaliteter ved samtidens kunstproduksjon, uavhengig av lokal tilhørighet. Jeg mener et fokus på teaterets relasjon til ritualer ville bidra til en anknytning til lokalt betingede forklaringsmodeller som igjen kan gjengi et statisk bilde av Burkina Fasos teaterfelt. Med det sagt anerkjenner jeg at lokale sosioøkonomiske og politiske strukturer, samt lokale teatertradisjoner og rituell performance, eksisterer som del av teaterets handlingsrammer og aktørenes erfaringsgrunnlag. Samarbeidet er heller ikke nøytralt, derfor har jeg gjennom oppgaven utforsket og problematisert det som ligger i relasjonen mellom Croiséé og de internasjonale partnerne. Nettopp en kosmopolitisk tilnærming gir rom for både lokal tilhørighet og transnasjonal flyt.

Klassisk kunstverdenteori har blitt kritisert for å låse kunstproduksjonen i for stor grad til institusjonen (Schneider 2012). I oppgaven har jeg beskrevet hvordan de institusjonelle rammene er definerende for Croiséés virksomhet, hvordan de kommuniserer sin identitet og hvordan omgivelsene forstår deres prosjekt i relasjon til institusjonen (Becker 1982). Samtidig har jeg tatt i bruk kosmopolitisk teori (Appiah 2006, Hannerz 2007; Feld 2012) for å vise hvordan Croiséés kunstverden også flyter over institusjonelle, kulturelle og nasjonale grenser. Videre kan en kunstverdentilnærming kritiseres for å skygge for maktstrukturer på kunstfeltet gjennom et sterkt fokus på kollektivitet og likeverdighet i arbeidsoppgavene (Schneider 2012). I Ouagadougou var det tydelig hvordan noen av aktørene, for eksempel Yacouba Kaboré, Ibrahim Doumbia, Claude Bougouma, Arsene og flere av de eldre og mer anerkjente skuespillerne hadde mer makt enn resten. Dette åpenbarer en spenning mellom «de geniale virtuosene» og kunstverdenens kollektivitet. Som vist i metodekapittelet måtte jeg nærme meg Kaboré med ydmykhet og respekt for ikke å skade tilgangen. Fordi teaterfeltet i Ouagadougou tross alt er relativt lite har de fleste av informantene mine jobbet med en eller flere av disse kunstnerne, og deres relasjon til dem er i større grad kollegialt enn preget av en

102

heltedyrkelse. Dermed blir ikke avstanden mellom «virtuosene» og kollektivitet like stor som den ellers kunne blitt, og selv jeg kunne nærme meg de førstnevnte.

Kosmopolitisk teori kan kritiseres for å ha i seg konnotasjoner om at aktørene nødvendigvis er mobile, noe som i burkinsk sammenheng ville etablert teateraktørene som mer velstående enn befolkningen for øvrig. Bildet av de rotløse verdensborgerne stemmer således ikke overens med kosmopolittene i Burkina Faso. I likhet med det Hannerz (2007) og Feld (2012) bemerker, er Croiséés kosmopolitter heller opptatt av et kulturelt mangfold og benytter seg av globale strømninger og impulser i sitt arbeid lokalt i Ouagadougou.

Gjennom oppgaven har jeg vist hvordan teateraktørenes verdsettelse og bruk av transnasjonale samarbeid og den sterke lokale tilhørigheten, tyder på at de utvikler en kosmopolitisk kunstverden. Det er en kunstverden som samtidig er lokalt informert og forankret. I denne kunstverden er det visse praksiser og tradisjoner som får plass. Hvordan aktørene forhandler seg frem til disse er en kontinuerlig sanset og erfart praksis. På veien møter de visse dilemmaer, men på tross av disse dilemmaene ble kulturutveksling holdt frem som et ideal av mine informanter. En *griot* jeg møtte omtalte sitt samarbeid med europeiske scenekunstnere slik:

«Det er bra når kulturene blandes, når det blir 'mélange', da øker kunnskapen.»

Litteratur

- Appiah, Kwame Anthony. 2006. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: W. W. Norton and Company
- Barber, Karin, Collins, John og Ricard, Alain. 1997. *West African Popular Theatre*. Bloomington: Indiana University Press
- Barber, Karin. 1997. «Notes on Audiences in Africa» i *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 67, nr. 3 (1997), ss. 347-362. Cambridge: Cambridge University Press
- Barth, Fredrik. 1969. «Introduction» i Barth, Fredrik (red.) *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, ss. 9-38. Oslo: Universitetsforlaget
- Bateson, Gregory. 2000 (1955). «A Theory of Play and Fantasy» i Bateson, Gregory (2000 [1972]) *Steps to an Ecology of Mind*, ss. 177-193. Chicago: The University of Chicago Press
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press
- Bourdieu, Pierre. 1995 (1979). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Palimpsest
- Bourdieu, Pierre. 1986. «The Forms of Capital» i Richardson, John G. (red.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ss. 46-58. New York: Greenwood Press
- Bugge, Lars. 2002. «Pierre Bourdieus teori om makt» i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 20 (3-4) ss. 224-248. Oslo: Aschehoug
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global Art World, Inc.: On the globalization of contemporary art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis
- Conklin, Beth A. og Graham, Laura R. 1995. «The Shifting Middle Ground: Amazonian Indians and Eco-Politics» i *American Anthropologist*, New Series, vol. 97, nr. 4 (desember 1995), ss. 695-710. Blackwell Publishing

- Conteh-Morgan, John. 1994. *Theatre and Drama in Francophone Africa. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press
- Danielsen, Arild. 2006. *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget
- Douglas, Mary. 1997 (1966). *Rent og urent. En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax Forlag
- Engberg-Pedersen, Lars. 2001. «Politics, Development and Custom: People's Struggle for Evasion in Yatenga, Burkina Faso» i Benjaminsen, Tor A. og Lund, Christian (red.) *Politics, Property and Production in the West African Sahel. Understanding Natural Resources Management*, ss. 75-99. Stockholm: Elanders Gotab
- EUs utviklingsfond. 2007. *Burkina Faso – Communauté Européenne. Document de stratégie pays et programme indicatif national pour la période 2008-2013*. Hentet 25. april 2012 fra http://ec.europa.eu/europeaid/index_en.htm.
- Fangen, Katrine. 2004. *Deltagende observasjon*. Oslo: Fagbokforlaget
- Fanon, Frantz. 1967 (1961). *Jordens fordømte*. Oslo: Pax forlag
- Feld, Steven. 2012. *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*. Durham and London: Duke University press
- Foucault, Michel. 1986 (1984). «Of Other Spaces» i *Diacritics*, vol. 16 (nr. 1) ss. 22-27. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Frøystad, Kathinka. 2003. «Forestillingen om det 'ordentlige' feltarbeid og dets umulighet i Norge» i Rugkåsa, Marianne og Thorsen, Kari Trædal (red.) *Nære steder, nye rom. Utfordringer i antropologiske studier i Norge*, ss. 32-64. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretations of Cultures*. New York: Basic Books, Inc.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press

- Globalis. 2012. *Globalis informasjonssider, FN-sambandet*. Hentet 14. juni 2012 fra www.globalis.no/Land/Burkina-Faso
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press
- Goffman, Erving. 1961. *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Granovetter, Mark S. 1973. «The Strength of Weak Ties» i *The American Journal of Sociology*, vol. 78, nr. 6 (mai 1973), ss. 1360-1380. Chicago: The University of Chicago Press
- Hagberg, Sten. 2001. *Poverty in Burkina Faso. Representations and Realities*. Uppsala: Uppsala Universitet
- Hagberg, Sten. 1998. *Between Peace and Justice. Dispute Settlements Between Karaboro Agriculturalists and Fulbe Agro-Pastoralists in Burkina Faso*. Uppsala: Uppsala Universitet
- Hannerz, Ulf. 2007 (2004). «Cosmopolitanism» i Nugent, David og Vincent, Joan (red.) *A Companion to the Anthropology of Politics*, ss. 70-85. Oxford: Blackwell Publishing Ltd
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press
- Hobart, Angela og Kapferer, Bruce. 2005. «Introduction: The Aesthetics of Symbolic Construction and Experience» i Hobart, Angela og Kapferer, Bruce (red.) *Aesthetics in Performance. Formations of Symbolic Construction and Experience*, ss. 1-22. New York: Berghahn Books
- Hoëm, Ingjerd. 2001. «Jeg kan ikke få sagt hvor mye du betyr for meg» i *Norsk antropologisk tidsskrift*, 12 (1-2), 2001, ss. 51-59. Oslo: Universitetsforlaget
- Jenkins, Richard. 2005 (2004). *Social Identity*. London: Routledge

- Kapferer, Bruce. 1986. «Performance and the Structuring of Meaning and Experience» i Turner, Victor og Bruner, Edward (red.) *The Anthropology of Experience*, ss. 188-203. Urbana: University of Illinois Press
- Law, John. 2004. *After Method. Mess in Social Science Research*. New York: Routledge
- Lien, Marianne Elisabeth. 2001. «Latter og troverdighet. Om antropologi i hjemlige egne» i *Norsk antropologisk tidsskrift*, 12 (1-2), 2001, ss. 68-74. Oslo: Universitetsforlaget
- Lien, Marianne Elisabeth. 1997. *Marketing and Modernity*. Oxford: Berg
- Loomba, Ania. 2005 (1998). *Colonialism / Postcolonialism*. London: Routledge
- Lundeby, Anne-Karin. 2002. *Elsker man livet, «Går man på kino» En studie av kinopublikum i Ouagadougou, Burkina Faso*. Hovedfagsavhandling i sosialantropologi, Sosialantropologisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Mauss, Marcel. 1995 (1950). *Gaven. Utvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag A/S
- Mlama, Penina Muhando. 1991. *Culture and Development. The Popular Theatre Approach in Africa*. Motala: Motala Grafiska
- Mosse, David. 2005. «Global Governance and the Ethnography of International Aid» i Mosse, David og Lewis, David (red.) *The Aid Effect. Giving and Governing in International Development*, ss. 1-36. London: Pluto Press
- PASC. 2012. *Programme Cadre d'Appui au Secteur de la Culture*. Hentet 25. april 2012 fra <http://www.pasc.bf/>
- Rabinow, Paul. 1977. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press
- Ruud, Kjersti. 1997. *Gudene kan ikke klandres. Fortolkninger av et afrikansk drama*. Hovedfagsavhandling, Institutt og museum for sosialantropologi, Universitetet i Oslo
- Schechner, Richard. 1990. «Magnitudes of Performance» i Schechner, Richard og Appel, Willa (red.) *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ss. 19-49. Cambridge: Cambridge University Press

- Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Schiller, Nina Glick. 2007 (2004). «Transnationality» i Nugent, David og Vincent, Joan (red.) *A Companion to the Anthropology of Politics*, ss. 449-467. Oxford: Blackwell Publishing Ltd
- Schneider, Arnd. 2012 (i trykk). «Anthropology and Art» i Fardon, Richard et. al. (red.) *Sage Handbook of Social Anthropology*, ss. 47-59. London: Sage
- Schneider, Arnd. 2006. *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave
- Skinner, Elliot. 1974. *African Urban Life. The Transformation of Ouagadougou*. Princeton: Princeton University Press
- Somé, Malidoma Patrice. 1994. *Of Water and the Spirit. Ritual, Magic, and Initiation in the Life of an African Shaman*. New York: Putnam
- Stewart, Alex. 1998. *The Ethnographer's Method*. California: Sage Publications
- Thornton, Sarah. 2007. *Seven Days in the Art World*. New York: W. W. Norton & Company
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 2005. *Friction. An Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press
- Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter
- Turner, Victor. 1964 (1957). «Symbols in Ndembu Ritual» i Gluckman, Max (red.) (1964) *Closed Systems and Open Minds*, ss. 20-51. London: Oliver and Boyd

UD. 2012. *Det norske utenriksdepartement*. Hentet 25. april 2012 fra
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud.html?id=833>

van Erven, Eugene. 2001. *Community Theatre. Global Perspectives*. London: Routledge

Wadel, Cato. 1991. «Feltarbeid som runddans mellom teori, metode og data» i *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*, ss. 127-181. SEEK

Woods, Tim. 2006. «Reading Urban Spaces in African Texts» i Lindner, Christoph (red.) *Urban Space and Cityscapes. Perspectives From Modern and Contemporary Culture*, ss. 101-111. London: Routledge

Wulff, Helena. 1998. «Perspective Towards Ballet Performance: Exploring, Repairing and Maintaining Frames» i Hughes-Freeland, Felicia (red.) *Ritual, Performance, Media*, ss. 104-120. London: Routledge

Zougouri, Sita. 2008. *Derrière la vitrine du développement. Aménagement forestier et pouvoir local au Burkina Faso*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis