

**Die effektiwiteit van poppeteater in Kenia as sosiale  
ingrypingsmiddel ten opsigte van tradisie-verwante probleme**

Johandrie Oosthuizen

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die  
graad van Magister in Drama aan die Universiteit Stellenbosch



Studieleier: Prof. M. S. Kruger

Medestudieleier: Dr. P du Preez

Maart 2009

## Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: 4 Maart 2009

Kopiereg © 2009 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

## Opsomming

Kenia is 'n baie tradisievaste land. Uit veral die tradisionele posisie van die vrou spruit 'n aantal sosiale probleme, onder andere vroulike geslagsskending, poligamie en gebrekkige skolastiese opvoeding. Die problematiek rondom MIV/VIGS en oordraaglike geslagssiektes hou verband met sekere tradisionele sosiale gebruike en die ongeskrewe verbod om oor seks en dood te praat.

Kenia het nie 'n inheemse poppeteatertradisie nie en Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS) beywer hulle daarvoor om poppeteater in Kenia te bevorder en bogenoemde tradisie-verwante sosiale probleme deur middel van interaktiewe poppeteater aan te spreek.

Poppeteater maak van drie tekensisteme gebruik, naamlik klank, ontwerp en beweging. Hierdie tekens, tesame met die gehoor se verbeelding, gee 'n verbeelde lewe aan die toneelpop as 'n lewelose voorwerp en dien as betekenisdraende kommunikasiemiddele. CHAPS benut die inherente eienskappe van die toneelpop. Die toneelpop se simboliese en dubbele aard gee aan die kunsvorm 'n uitsonderlike vryheid van spraak wat dit moontlik maak om oor sensitiewe kwessies te praat. Die visuele aard van die poppeteater en spelbeginsels soos oordrywing en vereenvoudiging maak die kunsvorm toeganklik vir mense van enige geletterdheidsvlak. In die afwesigheid van televisie in die landelike en armoedige stedelike gebiede in Kenia, vind poppeteater as nuwigheid en visueelgerigte kunsvorm aanklank by enige ouderdomsgroep.

## **Summary**

Kenyan culture is deeply rooted in tradition. Many problems arise from the traditional role and conceptions of the Kenyan woman. These include female genital mutilation, polygamy and lack of scholastic education. A definite correlation can be found between the problem of HIV/AIDS and other sexually transmitted infections and certain social traditions as well as the unscripted prohibition of open conversations about sex and death.

Kenya does not have an indigenous tradition of puppetry, and Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS) have committed themselves to developing interactive puppetry to address these tradition-orientated social problems.

Puppetry makes use of three sign systems, namely sound, design and movement. This sign systems, together with the imagination of the audience, brings life to a lifeless object and serves as a meaningful vehicle of communication. CHAPS use the inherent qualities of the puppet. The puppet's symbolic and double nature demeanor gives this art form exceptional freedom of speech, which makes it possible discuss sensitive issues. The visual nature of puppetry and general principals such as exaggeration and simplification make it possible to convey a message to people irrespective of their literacy level. The absence of television in rural and impoverished areas in Kenya ensures that people from any age group relate to puppetry as a visual art form.

## **Bedankings:**

Ek wil graag dankie sê vir die volgende persone:

Prof. M. S. Kruger en Dr. P du Preez vir hul leiding.

My vriende vir al hulle geduld en aanmoediging.

Ma, Pa en Almore vir al hulle ondersteuning en liefde.

## Inhoudsopgawe

### Hoofstuk 1

<b>Inleiding</b> .....	1
1.1 Oriëntering van die leser.....	1
1.2 Navorsingsvraag en doelwitte van studie.....	2
1.3 Metodologie.....	2
1.4 Struktuur van die studie.....	3

### Hoofstuk 2

<b>Die tradisies en tradisie-verwante sosiale probleme in Kenia</b> .....	4
2.1 Tradisie as sosiale begrip.....	4
2.2 Etniese groepering en gepaardgaande tradisies in Kenia.....	6
2.2.1 Kikuyu.....	7
2.2.2 Luhya.....	8
2.2.3 Samburu.....	9
2.2.4 Maasai.....	10
2.2.5 Oromo en Somali.....	11
2.3 Tradisie-gedrewe sosiale probleme in Kenia.....	11
2.3.1 Status van die vrou.....	11
2.3.2 Geslagsskending en Besnydenis.....	12
2.3.3 MIV/VIGS en Armoede.....	13
2.3.4 Poligamie.....	14
2.4 Samevatting.....	14

### Hoofstuk 3

<b>Die toneelpop as <i>performance</i>-voorwerp</b> .....	16
3.1 'n Algemene omskrywing van die toneelpop.....	16
3.2 Die Tekensisteme van die poppeteater.....	22
3.3 Dubbele visie en die inherente aard van die toneelpop.....	25
3.4 Die toneelpop in vergelyking met die gewone akteur.....	27
3.5 Die toneelpop as simboliese voorstelling.....	29

3.6 Gevolgtrekking.....	30
-------------------------	----

## **Hoofstuk 4**

### **Community Health and Awareness Puppeteers as sosiaal-ingrypende teater..31**

4.1 Die agtergrond tot die ontstaan en werkswyse van CHAPS.....	31
4.1.1 Family Programmes Promotion Services (FPPS) as oorhoofse organisasie...32	
4.1.2 arepp: Theatre for life as invloed op CHAPS.....	35
4.2 'n Beskrywing van CHAPS se aktiwiteite en benadering.....	37
4.2.1 Voorbeelde van CHAPS se produksies.....	42
4.2.2 Edupuppets.....	45
4.2.3 CHAPS as gemeenskapsgerigde organisasie.....	46
4.3 Samevatting.....	47

## **Hoofstuk 5**

### **Die effektiwiteit van CHAPS se werk as ingrypingsmiddel met betrekking tot Kenia tradisie-verwante sosiale probleme.....50**

5.1 Die toneelpop as ongewone uitdrukkingsmiddel in Kenia.....	50
5.2 Die universele aantrekkingskrag van toneelpoppe.....	50
5.3 Die verskeidenheid in die gebruiksmoontlikhede van toneelpoppe.....	52
5.4 Poppeteater as straatteater.....	52
5.5 CHAPS se benadering tot gemeenskapsontwikkeling.....	53
5.6 Die inherente aard van die toneelpop.....	56
5.7 Die toneelpop se potensiaal om ongeletterdheid te oorkom.....	58
5.8 Gevolgtrekking.....	59

## **Hoofstuk 6**

<b>Slot.....</b>	<b>60</b>
6.1 Samevatting.....	60
6.2 Gevolgtrekkings.....	61
6.3 Moontlike verdere navorsing.....	62

<b><u>Bibliografie</u></b> .....	63
----------------------------------	----

## **Fotos**

Foto 1: Reuse toneelpoppe uit CHAPS se Edupuppets projek in 2004.....	20
Foto 2: Die krokodil in <i>Ubu and the Truth Commission</i> .....	21
Foto 3: Figuur van kondoomdemonstrasie se model.....	36
Foto 4: Toneelpoppe uit CHAPS se opvoering teen besnydenis.....	40
Foto 5: 'n Figuur uit <i>Puppets against AIDS</i> .....	41



## **Hoofstuk 1**

### **Inleiding**

#### **1.1 Oriëntering van die leser**

Poppeteater is 'n kunsvorm wat in verskillende lande en kulture beoefen word. Hierdie kunsvorm word nie net as kontemporêre en/of tradisionele vermaak gebruik nie, maar ook as opvoedkundige hulpmiddel vir die verspreiding van boodskappe en die ontwikkeling van gemeenskappe. Poppeteater kan dus ook gebruik word om sosiale veranderinge teweeg te bring.

Poppeteater kan in die straat, op 'n markplein, of in enige binnehuise ruimte plaasvind en word daarom nie gebind deur 'n bepaalde ruimte nie. Dit is onder meer die gevolg van die verskillende gebruike en die verskeidenheid van toneelpoppe wat gebruik kan word. Die meer bekende toneelpoppe is marionette, handpoppe, vingerpuppe, skadupoppe en staafpoppe, om maar net 'n paar soorte te noem. 'n Toneelpop kan egter ook enige voorwerp wees wat met behulp van sekere tekensisteme en die verbeelding van die gehoor oor die illusie van lewe beskik (Tillis 1992:64). Die drie tekensisteme wat in poppeteater gebruik word, is klank, ontwerp en beweging. Uit hierdie tekensisteme vloei sekere eienskappe van die toneelpop.

Soos teater word poppeteater tot 'n spesifieke gehoor gerig met sekere behoeftes wat deel is van daardie spesifieke gemeenskap. 'n Gemeenskap word beskryf as 'n aantal mense binne 'n spesifieke geografiese gebied (Schutte 2000:3). Gemeenskappe streef daarna om te ontwikkel, aangesien groter finansiële stabiliteit, politiese groei en/of veranderinge en positiewe sosiale veranderinge gepaard gaan met die ontwikkeling van 'n gemeenskap. Vir 'n gemeenskap om sy potensiaal te bereik, moet dit 'n ontwikkelde gemeenskap wees, of na ontwikkeling streef (Schutte 2000:3). Kenia is nie 'n ontwikkelde land nie, maar 'n ontwikkelende land waarin ontwikkeling deur sekere faktore gestriem word. Verskeie sosiale veranderinge is onder andere waarskynlik in Kenia nodig vir groter sosio-ekonomiese welvaart. Sekere tradisionele gebruike belemmer byvoorbeeld hierdie ontwikkeling.

Tradisie is in baie gevalle 'n positiewe entiteit binne 'n gemeenskap, maar soms kan tradisie weens veranderde omstandighede die gemeenskap negatief beïnvloed soos wat in sekere kultuurgroepe in Kenia plaasvind. Tradisies word oor jare heen ontwikkel en van geslag tot geslag oorgedra. Daarom is dit moeilik om mense se tradisievaste idees en leefstyl te verander, selfs al veroorsaak die tradisie in veranderde omstandighede sosiale probleme.

## 1.2 Navorsingsvraag en doelwitte van studie

Uit bogenoemde agtergrond tot die studie het die volgende vrae ontstaan wat as doelwitte vir die studie sal dien:

- 1) Watter sosiale probleme in Kenia ontstaan as gevolg van tradisies wat in die land gevind word?
- 2) Hoe word toneelpoppe ingespan om sosiale kwessies aan te spreek?
- 3) Is poppeteater 'n effektiewe ingrypingsmiddel om 'n verandering in Kenia se sosiale probleme teweeg te bring?

Dié vrae en doelwitte vir die studie is om uiteindelik die oorkoepelende navorsingsvraag vir hierdie studie te beantwoord, naamlik: Kan poppeteater effektief in Kenia as ingrypingsmiddel ingespan word ten opsigte van sosiale probleme wat as gevolg van tradisie ontstaan?

## 1.3 Metodologie

Die navorsing is hoofsaaklik kwalitatief van aard. 'n Aantal bronne waaronder boeke, artikels, die internet en opvoerings is geanaliseer. Persoonlike korrespondensie is ook met verskeie rolspelers in ontwikkelingsprogramme in Kenia vir die doel van hierdie studie gedoen. Verskeie teoretici se standpunte word ontleed met betrekking tot toneelpoppe, tekensisteme, die inherente aard van die toneelpop en die toneelpop as *performance*-voorwerp. Internetbronne word veral gebruik om die poppeteaterorganisasie, Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS) as die belangrikste rolspeler in Kenia se aktiwiteite en benadering tot sosiale probleme te evalueer. Hierdie metodologie is geskik vir die doelwitte en navorsingsvraag van die studie, omdat dit verskeie teoretici se ontledings met betrekking tot tradisie, toneelpoppe en sosiale veranderinge ondervang.

#### 1.4 Struktuur van die studie

In hoofstuk 2 word tradisie as sosio-wetenskaplike begrip ondersoek. Enkele van Kenia se tradisies word die fokuspunt, met die doel om die sosiale probleme wat uit hierdie tradisies spruit, te identifiseer. In hoofstuk 3 word daar gekyk na 'n aantal definisies van die toneelpop, die inherente aard van die toneelpop en die toneelpop as *performance*-voorwerp. Daar word ook ondersoek ingestel na hoekom die toneelpop in sekere gevalle eerder gebruik word as 'n gewone akteur. Die geskiktheid van die toneelpop as *performance*-voorwerp word ondersoek. In hoofstuk 4 word Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS), die Keniaanse nie-regeringsorganisasie wat in gemeenskappe werk en sosiale probleme deur middel van poppeteater aanspreek, beskryf. In die daaropvolgende hoofstuk word die effektiwiteit van CHAPS se werk as ingrypingsmiddel tot Kenia se tradisie-gedrewe sosiale probleme bespreek. Ten slotte word 'n aantal gevolgtrekkings gemaak omtrent tradisies in Kenia, CHAPS se gebruik van toneelpoppe en die effektiwiteit van toneelpoppe in die bekamping van tradisie-gedrewe sosiale probleme.

## Hoofstuk 2

### Die tradisies en tradisie-verwante sosiale probleme in Kenia

Kenia staan as 'n tradisievaste land bekend, maar deur die jare het sommige tradisies tog verander en het van die inwoners en gemeenskappe meer verwesters. Somtyds lei hierdie tradisies wat nie deur verwestering verander het nie, tot sosiale probleme binne 'n veranderende samelewing. Om die gebruik van toneelpoppe in die bekamping van tradisie-gedrewe sosiale probleme in konteks te plaas, is dit noodsaaklik om eerstens die begrip “tradisie” te verstaan.

#### 2.1 Tradisie as sosiale begrip

Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (Odendal 1965:1163) omskryf die woord “tradisie” soos volg:

Die oordrag van geslag aan geslag, mondelings of in geskrif, van geestelike besittings, kultuurgoedere; ook, wat so oorgedra is; oorlewing: Maatskaplike, kerklike tradisies. Die tradisies van jou volk in ere hou. Die navolging van vaste, oorgelewerde gebruike, menings, gevoelens, beginsels, ens. Gebruik wat binne 'n groep oorgelewer is.

In die *Oxford Companion to Philosophy* (Honderich 1995:878) word tradisie soos volg verduidelik:

Customary set of belief or ways of behaving of uncertain origin, which are accepted by those belonging to the tradition as persuasive or even authoritative and which are transmitted by unreflective example and imitation... The nature of tradition is such that they cannot (logically) be willed; rather they have grown up.

Tradisie is dus die term wat gebruik word vir die oordrag van sekere waardes, beginsels, gevoelens en manier van dinge doen in 'n sekere groep, hetsy dit 'n familie, kerk-, kultuurgroep, of land is. Tradisie word van geslag tot geslag oorgedra, vanaf die verlede tot in die hede en bestaan uit ongeskrewe reëls.

Daar bestaan egter geen voorskrifte vir wat deur 'n bepaalde tradisie oorgedra word nie (Shils 1981:12). Juis omdat tradisie die oordrag van een generasie na 'n volgende is, is die voortbestaan van 'n tradisie afhanklik van die invloed van een generasie op die volgende. Alle oordragte van gebruike, gevoelens, ensovoorts kan egter nie as 'n tradisie gesien word nie. 'n Tradisie moet minstens twee transmissies oor drie generasies hê om as 'n tradisie beskou te word (Shils 1981:16). Transmissie beteken in hierdie konteks die oordrag van 'n gebruike of handeling van een generasie na 'n volgende generasie. Hoe stadiger 'n tradisie se groei is, hoe langer is die duur van die tradisie. Daar kan gewoonlik nie 'n dag en datum bepaal word waarop 'n sekere tradisie ontstaan nie, aangesien 'n tradisie oor 'n tydperk geleidelik ontstaan en voortgebou word. 'n Standhoudende tradisie kom tot stand wanneer die oordragte of transmissies oor jare heen voortvloei na 'n volgende generasie. Soms is daar variante wat op die tradisie inwerk, maar die variasies het nie so 'n groot effek op die tradisie dat dit lei tot ingrypende veranderinge in die tradisie nie (Shils 1981:13-14). Tradisie is dus nie noodwendig 'n absolute statiese begrip nie en laat ruimte vir geleidelike veranderinge wat nie die tradisie in so 'n mate beïnvloed dat dit onherkenbaar word en deur veral die ontvangers en besitters van die tradisie as 'n nuwe tradisie gesien word nie.

Tradisie word nie noodwendig deur almal van die spesifieke generasie- of bevolkingsgroep aanvaar en nagevolg nie. Dit word ook soms as 'n beperking beskou. Tog vind daar nie noodwendig veranderinge plaas nie. As voorbeeld kan ons vlugtig na een van die tradisies binne die Luhya-stam van Kenia kyk. In hierdie kultuurgroep mag 'n vrou nie aan enige besluitnemingsproses deelneem nie (Luhya. Geen datum: Internetbron). Dit kan vir haar 'n geestelike las en sosiale belemmering wees, aangesien sy geen seggenskap het nie. Tog word die tradisie voortgesit. Shils (1981:201) verduidelik waarom daardie mense wat ontevrede met die tradisie is, nie veranderinge aanbring nie:

Most human beings do not have enough imagination to think up an alternative to what is given; nor do they feel an urgent need to think up something new when there is already a pattern ready at hand.

As gevolg van die feit dat tradisie oor jare heen ontwikkel word en van geslag tot geslag oorgedra word, word dit 'n tipe gemaksonne vir die ontvangers en besitters van die tradisie, iets waaraan hul geheg word: "Human beings become attached to the given" (Shils 1981:200).

Dit word vir die mens die natuurlike manier, of selfs die enigste aanvaarbare manier van optrede. Dit is juis as gevolg hiervan dat mense dit moeilik vind om uit 'n tradisie te ontsnap. Daar is wel 'n paar faktore wat tot veranderinge in 'n tradisie kan lei. Hierdie faktore kan geklassifiseer word as endogene en eksogene faktore (Shils 1981:213-261).

Endogene faktore ontstaan binne 'n tradisie wat al vir jare beoefen word. Dis nie eksterne faktore wat bydra tot die veranderinge nie, maar die besitters van die tradisie wat hierdie verbeteringe aanbring. As voorbeeld kan die volgende genoem word: tradisioneel het die familie van 'n Keniaanse bruidegom die bruid se familie in die vorm van beeste betaal. Deesdae vind hierdie gebruik steeds plaas, maar die bruid se familie word deur middel van kontant of elektriese toebehore betaal (Pateman 1996:70). Dit is 'n tradisie wat deur die spesifieke kultuur self verander of aangepas is. Dit is ook belangrik om te weet dat 'n volgende generasie nie noodwendig sogenaamde verbeteringe en/of veranderinge gaan aanvaar nie (Shils 1981:229). Wat wel in hierdie voorbeeld opmerklik is, is dat die essensie van die tradisie nog steeds dieselfde is, naamlik die betaling wat aan die bruid se familie gemaak moet word. Dit is net die aard van die betaling wat verander het.

Eksogene faktore ontstaan wanneer 'n ander onbekende tradisie van buite, of sekere elemente uit so 'n tradisie in 'n sekere bestaande tradisie aanvaar word (Shils 1981:213-261). As voorbeeld word daar weereens kortliks na 'n tradisie in Kenia gekyk. Tradisioneel het Keniane geglo dat die geboorte van 'n tweeling of, 'n baba wat met sy voete eerste gebore word, 'n slegte voorbode is, of dat dit op onheil kan dui. 'n Tweeling en/of sogenaamde brugbaba word dus net so gelos om te sterf (Pateman 1996:65). Deesdae vind dit nie meer algemeen plaas nie, want eksterne faktore het die tradisie verander. Die mense het mettertyd en as gevolg van meer Westerse mediese invloede, besef dat daar nie iets met die babas fout is nie en dat tweeling en brugbabas 'n algemeen menslike verskynsel is.

## 2.2 Etniese groepering en gepaardgaande tradisies in Kenia

Afrika, veral die landelike omgewings, is baie tradisievas met rituele en sosiale gebruike wat al oor jare heen beoefen word. Sommige van Kenia se tradisies is nie noodwendig nou meer tot voordeel van die mens se sosiale, ekonomiese en politiese welstand en omstandighede nie en lei tot sosiale probleme. Hierdie probleme sal in 2.3 van hierdie hoofstuk bespreek word.

Om hierdie sosiale probleme wat as gevolg van tradisie ontstaan te identifiseer, gee ek 'n kort omskrywing van ses van die grootste en bekendste etniese groepe in Kenia.

Kenia se bevolking bestaan uit veertig etniese groepe wat saam die land se bevolking van ses en dertig miljoen uitmaak (Haub. 2007: *World population Data Sheet*). Die bevolkingsgroepe in Kenia kan in drie katagorieë geplaas word, naamlik die *Bantu*, *Cushitic* en *Nilotic* (Pateman 1996:55). Die bekendste groepe onder die *Bantu* sluit die Kikuyu en die Luhya groepe in. Hierdie *Bantu*-groepe kom oorspronklik van Wes-Afrika en maak ongeveer sestig persent van Kenia se bevolking uit (Pateman 1996:56). Die Maasai en die Samburu maak onderskeidelik deel uit van die *Nilotic* stamme en het van die Noorde tot in Kenia gemigreer. Hierdie twee groepe maak wel nie groot persentasies van die bevolking uit nie, maar is van die bekendste etniese groepe in Kenia as gevolg van hul baie tradisievaste lewenstyl (Haub. 2007: Internetbron). Die *Cushitic* groep is die derde grootste stam in Kenia en die Oromo en die Somali groep val onder hierdie stam (Pateman 1996:60).

### 2.2.1 Kikuyu

Die mense wat aan hierdie kultuurgroep behoort, kom oorspronklik van die Kongo-area. Die oorgrote meerderheid Kikuyu's is boere en word oor die algemeen as hardwerkende mense beskou (Pateman 1996:56). Hul boerderye bestaan hoofsaaklik uit piesangs, suikerriet en groente, maar hul boer ook met bokke, beeste en skape. Diervelle word gebruik om skoene en klere te vervaardig en van die diere word ook vir godsdienstige/tradisionele offergawes gebruik. Die Kikuyu's is meer toeganklik vir Westerse invloede en Pateman (1996:56) sê in hierdie verband: "[T]he Kikuyu were some of the first Kenyans to accept Western education and modern ideas". Die feit dat hul so hardwerkend is en van Westerse opvoeding gebruik maak, dra by tot die feit dat hul suksesvolle sakemanne is (Hoppe. 2000: Internetbron). Hierdie sukses word aangevoer deur hul oortuiging dat alle kinders onderrig moet ontvang.

Seuns en meisies word egter nie gelyk geag nie, want alhoewel meisies ook onderrig ontvang, word hul hoofsaaklik grootgemaak om lande te bewerk, jonger broers of susters te help grootmaak en huistake te verrig. As gevolg van die onderrig wat hul ontvang, is dit vir die mense in die Kikuyu-kultuur moontlik om na stedelike gebiede te trek (Hoppe. 2000: Internetbron). Die rede hiervoor is dat hulle die kennis het om in besighede te werk en meer professionele beroepe te beoefen. Dit lei daartoe dat hierdie bevolkingsgroep meer en meer verstedelik. Pateman (1996:56) sê in hierdie verband:

“[D]espite not being in government, they are now the most influential group in Kenya. Many now live and work in the cities“. Kenia se eerste president, Jomo Kenyatta is afkomstig van die Kikuyu groep (Hoppe. 2000: Internetbron).

### 2.2.2 Luhya

Die Luhya is die tweede grootste bevolkingsgroep in Kenia. Tussen twee en drie miljoen van die bevolking behoort tot hierdie groep (Pateman 1996:57). Die Luhya's het deur die jare ook al meer na die stedelike gebiede getrek omdat daar meer werksmoontlikhede is. Die Luhya's is ook die mees aktiewe groep op ekonomiese en politieke gebied in Kenia (Luhya. Geen datum: Internetbron). Hierdie etniese groep is baie tradisievas en poligamie word as een van hulle vaste tradisies beoefen.

Poligamie is egter nie tot hierdie groep beperk nie: “It is still common for Kenyan men to take more than one wife“ (Pateman 1996:70). Die leefstyl word net deur die staat erken as die man onder die tradisionele- of Moslem-wette trou. Die rede vir 'n man om meer as een vrou te neem, word as volg gemotiveer:

[P]oligamy is intended as an insurance policy. Each wife looks after a proportion of her husband's animals, so that if there is an outbreak of disease, the family might not lose all its herds (Pateman 1996:70).

Hoe meer grond en beeste 'n man besit, hoe ryker is hy. Hierdie rykdom verhoog sy aansien in die gemeenskap. Die hiërargie in poligamiese families word al vir jare deur tradisie bepaal, en behels dat die man die hoogste outoriteit dra en naas hom, die oudste seun. Die eerste vrou word die belangrikste van al die vroue geag wanneer daar meer as een vrou in 'n gesin voorkom. Die eerste vrou mag soms ook help met die besluitneming wanneer 'n man nog 'n vrou wil neem. Die dogter se man word deur haar familie vir haar uitgekies. Sy ken soms nie eens die man met wie sy moet trou nie. Dus gebeur dit dat die bruid en bruidegom nie noodwendig romantiese gevoelens teenoor mekaar koester nie (Pateman 1996:70).

Die vroue kan volgens tradisie niks erf nie en hul mag ook nie deelneem aan enige besluitneming nie. Volgens wet mag vrouens erf, maar die toepassing van hierdie wet is debateerbaar (Luhya. Geen datum: Internetbron).



Een van die oudste tradisies in Kenia is vroulike geslagsskending. Dit vind veral plaas onder die Luhya's. Dit word beskou as 'n teken dat die jong vrou gereed is vir die huwelik en om kinders te baar. Die jong vrou verlaat die dorpie of gebied waar sy woon wanneer sy besny moet word. In dié tyd ontvang sy raad en leiding van ouer vroue om haar voor te berei vir die volwasse lewe. Wit kryt word aan haar gesig gesmeer op die dag van die geslagskending en sy bedek haarself met 'n kleed sodat sy onherkenbaar is (Pateman 1996:67). Tydens die prosedure word die vrou se klitoris afgesny sodat sy geen plesier tydens seks kan ervaar nie. Sy mag nie plesier ervaar nie, omdat sy onderdanig aan haar man moet wees en as seksuele voorwerp gesien word.

Die huidige Keniaanse president, Mwai Kibaki, het vroulike geslagsskending onwettig verklaar, maar daar word bespiegel dat die regering dit nie op die tradisionele stamme sal kan afdwing nie, weens die feit dat dit een van die oudste tradisies onder sekere stamme, onder andere die Luhya, in Kenia is. (Reporters Notebook. 2002: Internetbron).

Die Luhya's het ook al met verloop van tyd al meer na die stedelike gebiede getrek omdat daar meer werksmoontlikhede is en hierdie migrasie kan hulle tradisies onder druk plaas weens die blootstelling aan ander sosiale idees (Luhya. Geen datum: Internetbron).

### 2.2.3 Samburu

Hierdie groep is oorspronklik van Sudan afkomstig en is tans veral in die noorde van Kenia woonagtig (Pateman 1996:58). Hierdie groep boer meestal met beeste. Die Samburu's is ook 'n baie tradisievaste groep.

Seuns tussen die ouderdom van twaalf en vyftien word tydens 'n seremonie wat deur die hele stam bygewoon word, besny. As 'n seun enige beweging tydens die besnyding maak, word dit as onrespekvol teenoor sy familie beskou (Global Literacy Project. 2008: Internetbron).

Die seuns word as die belangrikste geslag geag en mag dus skool toe gaan om onderig te ontvang. Vrouens word as die gemeenskap se besitting beskou. Hulle ontvang gewoonlik nie skoolonderrig nie:

The community believes that girls have no need for education because all their needs are catered by their fathers and husbands (Global Literacy Project. 2008: Internetbron).

Vroulike geslagsskending is algemeen onder hierdie etniese groep en hul word op hul troudag besny. Hierdie etniese groep het omtrent nog glad nie verstedelik nie en is een van die tradisievolle etniese groepe in Kenia (Global Literacy Project. 2008: Internetbron).

#### 2.2.4 Maasai

Die Maasai<sup>1</sup> het omtrent seshonderd jaar gelede van die Noorde van Afrika na Kenia gemigreer. Hierdie groep bestaan uit minder as vyf en twintig duisend van Kenia se bevolking (Pateman 1996:58). Hierdie is 'n sterk patriargale groep en hoe ouer die mans is, hoe meer outoriteit dwing hul in die gemeenskap af. Mans én vrouens word besny en wanneer 'n seun tydens besnyding 'n gesigspier trek of beweeg, word dit (soos by die Samburu) as onrespekvol teenoor die gemeenskap gesien. Seuns word tradisioneel besny sodra hul puberteit bereik. Besnydenis is 'n teken dat 'n seun as 'n man deur die gemeenskap beskou word. Pateman (1996:67) sê die volgende in hierdie verband:

[T]he circumcision ceremony initiates the boys into the warrior stage of their lives. Maasai boys are taken away from the village... [W]hen they return, they have their heads shaved and are recognised as men.

Wanneer vrouens volgens die gemeenskap oud genoeg is en gereed is om te trou, ondergaan hul geslagsskending. Hierdie vroulike geslagsskending is baie belangrik in die Maasai-kultuur, omdat 'n vrou verwerp word indien sy dit nie ondergaan nie (Wikipedia. 2008: Internetbron). Mans trou nie met vrouens wat nie besny is nie, omdat hul as nuttelose en verwerpte mense gesien word (US State Department. Geen datum: Internetbron). Hierdie siening en die sosiale verwerping en onsekere toekoms wat daarmee gepaard gaan, hou die tradisie grootliks in plek.

---

<sup>1</sup> Gedurende navorsing is verskillende spellings gevind. Daar sal egter net van hierdie spelling gebruik gemaak word.

Hierdie etniese groep is woonagtig in die landelike gebiede en is 'n baie tradisievolle groep: “[T]he Masai (sic) are very traditional people who have largely ignored the modern world“ (Pateman 1996:59). Dit is hierdie tradisievolle aard van die groep wat ernstige probleme kan veroorsaak as daar gepoog word om van die tradisies in die gemeenskap te verander.

### 2.2.5 Oromo en Somali

Die Cushitic stam bestaan uit twee hoofgroepe, naamlik die Oromo's en die Somali's. Die Oromo groep is oorspronklik van Ethiopië afkomstig en die Somali groep het van Somalië na Kenia getrek. Hierdie bevolkingsgroepe is herders wat met skape, bokke en kamele boer. Dit verduidelik waarom hierdie groep hul in die Noorde en Noord Ooste van Kenia gevestig het, aangesien hierdie droë gebiede is wat veral vir kamele ideaal is (Pateman 1996:60). Hierdie is twee baie tradisievolle groepe wat in die landelike gebiede van Kenia woonagtig is.

## 2.3 Tradisie-gedrewe sosiale probleme in Kenia

Uit die voorafgaande afdeling blyk dit dat daar 'n aantal sosiale gebruike in Kenia is wat met bepaalde tradisies verband hou. Weens veranderde omstandighede, soos onder andere die betoeg vir opvoeding en gelyke geslagsregte, kan hierdie sosiale gebruike tot wrywing lei en sosio-ekonomiese vooruitgang beperk (US State Department. Geen datum: Internetbron).

### 2.3.1 Status van die vrou

Mans en vrouens in Kenia het nie gelyke regte nie. Die vrou se status is baie laer as dié van die man. Sekere prominente Keniaanse tradisies bepaal dat mans die dominante geslag is. As die man se besitting het die man seggenskap oor sy vrou/-ens. Die vrou word as 'n seksuele objek met 'n bepaalde funksie gesien: “For Africans sex is for men. The man's job is to dominate and the woman's job is to bring forth children” (Riccio 2004:7).

Die lae sosiale status en tradisionele rol van die vrou is een van die redes waarom die voorkoms van ongeletterdheid veral hoog onder die vroulike deel van die bevolking is. Vroue se skoolopleiding word dikwels tot die elementêre vlakke beperk:

Levels of education and literacy for men and women differ widely. Although the number of boys and girls in school is roughly equal at the primary level, men substantially outnumber women in higher education. Seventy percent of illiterate persons in the country are female (US Department. Geen datum: Internetbron).

As gevolg van die verskille in die tradisionele status van mans en vroue is mans oortuig dat vrouens hul besitting is en glo hul dat mans hul vrouens fisies mag dissipliner deur middel van aanranding en/of gedwonge seks:

Traditional culture permits a man to discipline his wife by physical means and is ambivalent about the seriousness of spousal rape (US Department. Geen datum: Internetbron).

Fisiese geweld teenoor vroue is daarom 'n algemene probleem in die meer tradisie-gedrewe gemeenskappe in Kenia. Hierdie geweld teen die vroue kan sekondêre probleme veroorsaak, veral met betrekking tot verkragting binne die huwelik wat tot die oordrag van MIV/VIGS kan lei as gevolg van die mans se poligamiese leefstyl (US Department. geen datum: Internetbron).

Soos aangedui deur Riccio (2004:7) is een van die primêre tradisionele funksies van die vrou om kinders te baar. Kinders bevestig nie net die man se seksuele potensie en vergroot sy aansien nie, maar beveilig ook die vrou se sosiale posisie. Daarom word geboortebeperking nie toegepas nie en beleef Kenia dieselfde gepaardgaande sosio-ekonomiese probleme (bv. 'n gebrek aan noodsaaklike lewensmiddele en geleenthede soos skoling en werkseleenthede) as ander onderontwikkelde- en ontwikkelende lande.

### 2.3.2 Geslagsskending en Besnydenis

Vroulike geslagsskending (VGS) is ook deel van die lae sosiale status van vroue in Kenia. Ongeveer 50% van vrouens in Kenia het VGS ondergaan. Hierdie prosedure vind in 'n hut plaas en messe word gebruik om die vrou se klitoris af te sny. Hierdie ritueel is baie belangrik vir die tradisionele etniese groepe, omdat dit 'n teken is dat die vrou volwasse is en gereed is om te trou en kinders in die wêreld te bring (Pateman 1996:67).

Vroulike geslagsskending is egter uiters gevaarlik. Die persoon wat die prosedure uitvoer, is gewoonlik nie 'n mediese dokter nie en die messe wat hul gebruik is nie noodwendig gesteriliseer nie en dit kan weer verskillende probleme, byvoorbeeld infeksie veroorsaak:

[O]ften the operation is conducted in the traditional way by people with no medical training. Under these circumstances infections are common (Pateman 1996:67).

Die infeksies kan tot lewenslange gesondheidsprobleme lei. Vroue is ook meer vatbaar vir MIV/VIGS as gevolg van die onveilige toestande waarin hierdie tradisionele ritueel dikwels uitgevoer word (Nationalgeographic. 2002: Internetbron). Hierdie ritueel kan ook geestelike letsels op die vroue laat. Omdat vrouens verwerp word deur die gemeenskap indien hul nie vroulike geslagsskending ondergaan nie, volhard baie vrouens egter met die tradisie.

Mans word ook op meer as een manier nadelig geraak deur tradisie as 'n sosiale voorskrif. Tradisionele besnydenis hou sekere potensiële sosiale en fisiese gevare soos dodelike infeksie en impotensie vir mans in. As tradisionele besnydenis teengestaan word, kan die man soos in die geval van 'n vrou wat VGS teenstaan, sosiaal verwerp word (Pateman 1996:66).

### 2.3.3 MIV/VIGS en Armoede

In Kenia is dit deel van hul tradisie om nie oor seks en die dood te praat nie. Die mense in Kenia is dus baie oningelig oor MIV/VIGS, seksueelloordraagbare siektes en gesinsbeplanning nie.

Armoede is ook 'n probleem en omdat vrouens in die meeste stamme nie skoolonderrig ontvang nie, wend hulle hul na prostitusie. Dit lei natuurlik weer tot sekondêre probleme: "More than 90% of prostitutes in Kenya are thought to carry (AIDS)" (Pateman 1996:69). VIGS is die grootste gesondheidskwessie wat Kenia op hande het en dra by tot armoede. Die pandemie is nog nie gestuit nie en die ekonomiese en psigiese impak kan enorm wees:

No one can estimate the cost of the epidemic or the human suffering that it will involve and the greater part of these is yet to come (Pateman 1996:69).

Kenia is onder die vyf lande in Oos Afrika met die hoogste Vigsyfers. Ten minste 1.3 miljoen mense in Kenia het MIV/VIGS (Kenya's HIV/AIDS prevalence rate drops to 5.1 percent in 2006. 2007: Internetbron). Uit hierdie vigs-epidemie spruit probleme soos armoede en weeskinders. VIGS help armoede aan omdat die ouers nie meer kan werk nie, want hulle raak fisies siek. In baie gevalle is daar net een broodwinner en wanneer daardie persoon nie meer 'n inkomste het nie, ontstaan finansiële probleme. Indien die ouers van 'n gesin sterf as gevolg van VIGS, het hulle kinders nie 'n heenkome nie en dit is finansiëel moeilik vir familieledede om ekstra kinders in hul sorg te neem. Die gevolg is dat daardie wese op straat beland of in kinderhuise omdat daar niemand is om na hul om te sien nie (US State Department. Geen datum: Internetbron).

#### 2.3.4 Poligamie

Soos aangedui, is poligamie deel van Kenia se tradisie en is 'n aanduiding van die rykdom en status van die familie (Pateman 1996:70). Die probleme wat rondom poligamie ontstaan, is die maklike verspreiding van MIV/VIGS en die sosio-ekonomiese probleme wat hieruit vloei, naamlik die onderdrukking van die vrou se regte as individu en die beeld van die vrou as 'n seksvoorwerp.

#### 2.4 Samevatting

Bogenoemde tradisies word nie altyd bevraagteken nie en daarom sal die tradisies voortduur. Mits die persepsies van die tradisie verander en die verskeie navolgers van die tradisie die rede kan insien waarom die tradisie verander moet word, sal dit nie verander nie. Dit is egter nie altyd so maklik om hierdie tradisies te verander nie, juis omdat die probleme wat deur middel van die tradisies ontstaan, nie sonder sosiale wrywing aangespreek kan word nie.

Omdat 'n tradisie oor soveel jare ontwikkel, is dit 'n moeilike besluit vir iemand wat ongelukkig is met sy/haar omstandighede (wat as gevolg van tradisies 'n werklikheid is) om weg te breek uit tradisie as 'n sosiale en aanvaarde patroon (Shils 1981:200). Dit is immers die bestaanspatroon wat hul ken. 'n Lae sosiale status en onderdanigheid word byvoorbeeld as onbetwistelik gesien en met stilswye aanvaar.

Die vraag ontstaan nou: hoe word hierdie probleme opgelos, veral in 'n tradisievaste land waar geslagsskending en poligamie algemene verskynsels is en daar nie oor seks en dood gepraat word nie?

'n Gemeenskap se tradisies word oor jare heen gevorm en word van generasie tot generasie oorgedra (Shils 1981:12-13). Soms ontstaan daar sosiale probleme as gevolg van die tradisies soos in hierdie hoofstuk genoem is. Sommige van hierdie sosiale probleme kan selfs noodlottig wees, byvoorbeeld waar vroulike geslagsskending of tradisionele besnydenis misluk.

Die landelike gebiede in Kenia is veral tradisievas en stamlede wat nie die tradisies volg nie, word verwerp. Tradisies is deel van hierdie kultuurgroepe en al word hulle deur sommige tradisies benadeel, is dit vir hulle moeilik om van die bekende as rigtinggewende en gevestigde patroon weg te breek.

Ten spyte van die groot uitdagings ten opsigte van die afbreek van gevestigde sosiale patrone is daar in die navorsing bepaal dat daar in Kenia pogings bestaan om deur onder andere toneelpoppe sekere tradisies te verander. As agtergrond tot hierdie pogings sal daar vervolgens na die besondere aard en potensiaal van toneelpoppe in teater vir sosiale verandering gekyk word.

## Hoofstuk 3

### Die toneelpop as *performance*-voorwerp

In hierdie hoofstuk gaan daar na omskrywings van die toneelpop gekyk word om dit op so 'n wyse te begrens dat die essensie van die toneelpop en die toneelpop se inherente en eiensortige eienskappe bepaal kan word.

Toneelpoppe kan grootliks in voorkoms, struktuur en funksie verskil. Uit 'n literatuurstudie (Engler en Fijan, Hertzberg, Baird, Kruger) blyk dit egter duidelik dat toneelpoppe oor algemene eienskappe beskik. Daarom kyk ek in hierdie hoofstuk eerstens na 'n aantal omskrywings wat dui op algemene kenmerke, soos die dubbele aard van die toneelpop, die tekensisteme wat in poppeteater gebruik word, die wisselende grootte en die manipulasie van toneelpoppe as deel van die besondere aard van toneelpoppe as *performance* voorwerpe.

#### 3.1 'n Algemene omskrywing van die toneelpop

Engler en Fijan (1973:15) omskryf die toneelpop as volg:

[A] puppet is something that is not alive that a performer can bring to life. A puppet can be almost any inanimate object and can be made from virtually hundreds of different materials. The puppet can also be manipulated in many ways: with rods, or directly by the hands of the puppeteer. The role of the puppeteer is to bring an inanimate object to life for an audience.

Die toneelpop kan dus enige voorwerp wees wat deur middel van 'n manipuleerder lewe kry en is hiervoor van beweging afhanklik. Alhoewel toneelpoppe ten opsigte van ontwerp en manipulasie meganismes kan verskil, moet dit in staat wees om te kan beweeg. Anders as 'n outomaat, is die toneelpop van 'n mens, naamlik die poppespeler of manipuleerder, afhanklik om te kan beweeg. Bogenoemde omskrywing dui nie net op hierdie afhanklikheid nie, maar ook die belangrikheid van beweging as middel waarmee die leweloze voorwerp as toneelpop 'n vorm van lewe aanneem. Sonder hierdie denkbeeldige lewe kan die toneelpop nie 'n *performance* voorwerp wees nie.



Engler en Fijan (1973: 14) sê in hierdie verband:

Puppetry is a performing art. The puppeteer is the artist, and the puppet is the instrument through which he creates living theatre.

Poppeteater is 'n *performance* deurdat 'n manipuleerder 'n toneelpop manipuleer. Die toneelpop word 'n voorwerp met 'n bepaalde vorm van lewe sodat teater geskep kan word. Sonder die manipuleerder sal daar egter geen beweging en lewe wees nie. Evec (1957:1) verwys na die verskeidenheid van toneelpoppe en dui die rol van die poppespeler duidelik aan:

The true definition of a puppet is any inanimate figure controlled by human agency. There are, of course, different kinds of puppets ranging from very simple glove puppets to elaborately finished marionettes.

In bogenoemde definisie val die klem op die beheer van die poppespeler oor die toneelpop. Die poppespeler wat die toneelpop manipuleer, oefen op verskillende maniere beheer uit op die toneelpop, afhangende van watter soort toneelpop gebruik word. Kruger (1987:67-69, 74) wys daarop dat handpoppe word byvoorbeeld deur die manipuleerder se vingers, pols en arm gemanipuleer, terwyl dieselfde liggaamsdele met ligter en subtieler bewegings vir vingerpoppe gebruik word en die plasing van die manipuleerder se vingers verskil. In albei gevalle gee die plasing van die hand direkte beheer oor die toneelpop. Staafpoppe word ook deur middel van die manipuleerder se hand beheer, maar die beheer geskied deur middel van 'n staaf wat met die kop en hande of ander dele van die staafpop verbind is.

In bogenoemde omskrywing gebruik Evec (1957:1) die terme *human agency* en hiermee word die toneelpop van die outomaat onderskei, aangesien 'n outomaat nie deur 'n mens gemanipuleer word nie. 'n Mens sou 'n outomaat met 'n robot kon vergelyk wat geprogrammeer is om sekere aksies uit te voer.

'n Toneelpop kan enige voorwerp wees wat met behulp van 'n manipuleerder beweeg en deur middel van hierdie menslike betrokkenheid word daar die illusie lewe aan 'n lewelose voorwerp gegee. In die volgende omskrywing deur Baird (1965:13, 15) word daar ook na *human*, met ander woorde 'n mens/persoon, se betrokkenheid by die toneelpop verwys:

A puppet is an inanimate figure that is made to move by human effort before an audience... A puppet is not a bowing saint in the cathedral clock or the mechanized display figure in the store window. These are machines. It is definitely not a doll... They are of many shapes and sizes and operated in an astonishing variety of ways... puppets are not little men, women, or animals... The puppet is an essence and an emphasis... it has been created to perform, to entertain, to make a statement.

Hier word genoem dat 'n toneelpop 'n leweloze voorwerp is wat beweging moet verkry (en verlewendig word) deur middel van die poppespeler. Verder belig Baird in bogenoemde aanhaling ook die verskillende vorme of manifestasies wat die toneelpop kan aanneem. Die belangrikste aspek met betrekking tot die toneelpop se aard is die feit dat die toneelpop blyk om oor lewe te beskik terwyl dit 'n leweloze voorwerp is. Die toneelpop het dus 'n dubbele aard en hieruit vloei die dubbele visie van die gehoor. Hierdie is 'n besondere eienskap van die toneelpop. Dubbele visie, soos later (3.1.2) duideliker sal blyk, dra by tot die eiesoortige lewe van die toneelpop en is afhanklik van die gehoor se verbeelding.

Hertzberg (1977:7) verwys, soos baie ander teoretici, na poppespel as 'n uiteenlopende kunsvorm:

Poppespel is 'n veelsydige kuns... 'n Toneelpop is enige iets wat in die hande van 'n verbeeldingryke speler op die verhoog begin lewe. Die speler gebruik toue, drade, stawe of net sy hande om die dooie voorwerp te laat lewe.

Die verskillende maniere waarop 'n toneelpop beweeg kan word, word weereens benadruk. 'n Marionet word byvoorbeeld deur middel van tou, gare of vislyn wat aan 'n beheerkruis vasgemaak is, beheer deurdat die manipuleerder hierdie toue of lyn trek en sodoende die toneelpop beweeg. In die geval van skadupoppe word daar weer gewoonlik van stawe gebruik gemaak om die toneelpop te manipuleer (Kruger 1987:58). Die verskillende toneelpoppe word dus op verskeie maniere gemanipuleer en die metode van manipulasie hou verband met die konstruksie van die toneelpop. Die toneelpop moet egter altyd so ontwerp word dat dit tot beweging in staat is en in die geval van gevonde voorwerpe wat nie primêr toneelpoppe is nie, moet die voorwerp so aangewend of omvorm word dat dit met beweging en in die verbeelding van die gehoor 'n vorm van lewe kan aanneem.

McCaslin (1977:1) sê die volgende in hierdie verband:

Almost any object can be a puppet: a toy, a tool, a hairbrush, a lollipop, a spoon, a broom. Even your hand can be a puppet if you move it and speak so that your hand seems to be doing the walking and talking.

Enige voorwerp kan dus as 'n toneelpop dien, solank dit kan oortuig dat dit 'n verbeelde lewe het en hierin speel beweging en klank 'n rol. Klank, byvoorbeeld spraak en sang, dra dus ook by tot die lewelose voorwerp se verbeelde lewe. Balder (in Potgieter 1973:188) stel dit as volg:

In puppetry, puppets manipulated by hand and supplied with voices by puppeteers take the place of actors.

Klank is een van die tekensisteme waarmee toneelpoppe 'n boodskap kan oordra aan die gehoor. Die tekensisteme sal in 3.1.2 verder bespreek word.

Toneelpoppe kan grootliks in vorm en grootte van mekaar verskil. Allen (1947:2) sê die volgende met verwysing na vorm:

Puppets are little figures. Some are flat. Some are round. And some are jointed. Some work with rods. Some are controlled by strings. All are expressions of some human emotion or passion... All reflect some mood... A puppet has a personality... A puppet is a little figure made by hands, imbued with a mischievous personality.

Die toneelpop is egter nie noodwendig 'n klein figuurtjie nie. Party toneelpoppe is selfs baie groter as 'n mens en word dan soms deur meer as een manipuleerder gemanipuleer. *Handspring Puppet Company* maak byvoorbeeld dikwels gebruik van lewensgrootte staafpoppe. Sommige tradisionele toneelpoppe in Afrika, byvoorbeeld die mensfigure soos Yayoruba en sommige dierefigure soos Karankow in Mali se *Sogo bò* feesvieringe kan tot 7 meter hoog wees (Arnoldi 1995:8). In Kenia maak Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS) dikwels gebruik van lewensgrootte en reusegrootte toneelpoppe (Riccio 2004:1). In Suid-Afrika het arepp aanvanklik baie groot toneelpoppe in *Puppets against AIDS* gebruik (Friedman Productions. 2008: Internetbron).

Toneelpoppe kan dus nie sonder meer as klein figuurtjies omskryf word nie.



**Foto 1: Reusegrootte toneelpoppe uit CHAPS se Edupuppets projek in 2004 (Foto deur Tony Mboyo. Bron: Privaat korrespondensie, 2006 a).**

Daar is 'n duidelike samehang tussen die konstruksie, grootte en manipulasieposisie van toneelpoppe. Taylor (1966:43) stel dit baie bondig met betrekking tot handpoppe en klein staafpoppe teenoor marionette:

Puppet theatre. Form of drama acted by puppets: round miniature figures controlled from below stage directly by the operator's hands or by rods, or marionettes: rounded miniature figures controlled from above the stage by strings or wires.

Alhoewel daar nie in bogenoemde omskrywing na al die verskillende soorte toneelpoppe en die variasie in grootte verwys word nie, word die rol van die manipuleerder en die verskil in konstruksie en die gepaardgaande manipulasiemetode en -posisie wel aangedui. As deel van die verskeidenheid van toneelpoppe, kan die manipuleerder ook soms sigbaar wees, soos geïllustreer word deur die onderstaande toneel uit Handspring Puppet Company se *Ubu and the Truth Commission*:



**Foto 2: Die krokodil in *Ubu and the Truth Commission* (Foto deur Ruphin Coudyzer. Bron: <http://www.Handspringpuppet.co.za/html/frameind.html>).**

Uit al die gegewe omskrywings kan afgelei word dat die toneelpop enige voorwerp kan wees, insluitende voorwerpe wat nie primêr toneelpoppe is nie. In teenstelling met 'n outomaat moet die toneelpop deur 'n mens gemanipuleer word om deur middel van beweging verlewendig te word. Daar is verskillende manipulasie-metodes waarmee toneelpoppe verlewendig word. Die toneelpop kan met behulp van toue, drade, stawe of net die manipuleerder se hand, selfs sy voet in die geval van die Koreaanse voetpop, gemanipuleer word (Jones 1987:14). Toneelpoppe kan ook verskil in grootte. Die toneelpop is egter altyd 'n nie-geanimeerde voorwerp wat deur 'n manipuleerder verlewendig word. Die manipuleerder is onontbeerlik, want daarsonder sou die toneelpop nie oor spraak of beweging kon beskik nie. Spraak, ontwerp? en beweging maak 'n integrale deel uit van die toneelpop se animasie. Die manipuleerder se vaardighede en kreatiewe denke is bepalend tot die mate waartoe die toneelpop in die verbeelding van die gehoor 'n vorm van lewe aanneem en sekere gedagtes, idees, kritiek, stories of emosies oortuigend oordra.

Samevattend omskryf ek dus die toneelpop as volg vir die doeleindes van hierdie ondersoek: 'n Toneelpop is 'n lewlose voorwerp wat met behulp van 'n manipuleerder tot beweging in staat is om sodoende 'n illusie van lewe te skep ten einde 'n boodskap aan 'n gehoor oor te dra.

### 3.2 Die Tekensisteme van die poppeteater

Poppeteater is 'n vorm van kommunikasie wat deur middel van sekere tekens verstaan word. Die tekensisteme van die poppeteater is klank, beweging en ontwerp (Tillis 1992:7). Hierdie tekens is ook tekens wat met lewe geassosieer word. Dit is hierdie tekens wat saam met die verbeelding van die gehoor 'n verbeelde lewe aan die toneelpop gee (Tillis 1992:31).

Bogenoemde tekens skep nie net die illusie van lewe nie, maar word gebruik sodat die gehoor die boodskap verstaan wat die toneelpop in die *performance* wil oordra. Daarom dien hierdie tekens as belangrike betekenisdraende kommunikasiemiddele. Hierdie drie tekens werk saam om 'n betekenisstelsel te vorm en om lewe aan die toneelpop te gee. Die een teken is nie noodwendig altyd belangriker as die ander een nie. Ontwerp en beweging is egter onontbeerlik en klank kan soms mee weggedoen word, maar is in sekere situasies nodig om die volle betekenis oor te dra. Tillis (1992:67) verwys as volg na hierdie verwantskap:

The problem of the relations between the sign-systems can be easily solved by emphasizing neither of the two sign-systems (sound and movement) over the other, but rather by allowing their signs to exist separately or together in conjunction with the designed object itself.

Ek gaan vervolgens die drie tekensisteme, naamlik ontwerp, beweging en klank bespreek om die belangrikheid daarvan aan te dui.

Eerstens moet die vraag gevra word watter bydrae maak ontwerp tot die kommunikasie tussen die toneelpop en die gehoor? Wanneer 'n toneelpop ontwerp word, word daar 'n sekere karakter in gedagte gehou wat deur die toneelpop uitgebeeld moet word. Soos alreeds genoem, is die toneelpop 'n leweloos voorwerp, en daarom is daar talle moontlikhede waarvolgens die toneelpop gestileer en ontwerp kan word. Die tipe versiering, materiale, kleure en teksture wat gebruik word, die mate van stilering of realisme en die kostuum van die toneelpop, dra by tot die karakter van die toneelpop (Binyon 1966:15).

Die toneelpop het 'n groot voordeel bo 'n lewende akteur. Die akteur kan 'n kostuum aantrek en grimeer word, maar aan die einde van die dag bly die akteur, in teenstelling met die toneelpop, steeds 'n mens met sy eie persoonlikheid.

Die toneelpop daarenteen is die persoonlikheid wat hy voorstel. Die toneelpop is nie altyd 'n realistiese en volledige voorstelling van iets of iemand nie, maar die toneelpop moet deur die gebruik van die tekensisteme (in hierdie geval ontwerp en beweging) herkenbaar wees as dit wat voorgestel word. Dit is wel belangrik dat die ontwerper weet hoe die toneelpop se lewende replika lyk en sou beweeg, sodat sekere aanpassings (bv. in die vorm van oordrywing en/of vereenvoudiging) gemaak kan word (Binyon 1966:15).

Beweging is grootliks verantwoordelik vir die verbeelde lewe van die lewlose voorwerp en moet daarom die karakter aanvul en ondersteun deur dit herkenbaar te maak. Tillis (1992: 133, 134) sê in hierdie verband:

[T]he speech of a puppet may be radically modified, or the puppet may be given no speech at all, presenting the audience with signs that are either unintelligible or nonexistent. But the general movement of the puppet must be intelligible as character movement, or else the design and speech, whatever their representational quality will be nothing more than plastic art and oratory.

'n Perde-toneelpop hoef byvoorbeeld nie volkome realisties te lyk nie, solank die toneelpop se beweging 'n assosiasie met 'n werklike perd oproep.

Tillis (1992:67) wys ook op die noue en belangrike verband tussen ontwerp en beweging wat 'n rol speel in die stimulering van die gehoor se verbeelding:

Puppets that create the illusion of life by using movements exclusive to their construction can more easily encourage an audience to accept the living existence of an otherwise inanimate object.

Beweging verlewendig die toneelpop. Hierdie verlewendig is van uiterste belang omdat die toneelpoppe wat byvoorbeeld deur CHAPS in Kenia gebruik word, 'n boodskap as sosiale ingryping wil oordra aan 'n gehoor. Beweging moet die illusie van lewe skep. Die gehoor kan 'n assosiasie tref tussen die toneelpop en die werklikheid, want al is die poppeteater in baie gevalle 'n fantasie-wêreld, is dit nie noodwendig altyd verwyder van die gehoor se werklikheid nie.

Die verlewending van die toneelpop maak die toneelpop meer effektief as 'n *performance* objek, omdat beweging die toneelpop in staat stel om sekere handelinge en aksies uit te voer. Sonder beweging sou die toneelpop 'n lewelose objek gewees het wat nie oor die vermoë beskik om sekere boodskappe aan die gehoor oor te dra nie. Die ontwerp van die toneelpop tesame met die manipuleerder is verantwoordelik vir die vermoë om te beweeg. Die beweging moet ook karakteropenbarend en –ondersteunend wees. 'n Manipuleerder moet sy verbeelding gebruik om van die nie-geanimeerde voorwerp 'n voorwerp met lewe te maak (Kruger 1987:64).

Beweging en ontwerp is egter nie die enigste tekensisteme van belang in die poppespel nie en klank speel ook 'n rol. Klank sluit spraak, musiek en geluide in. Alhoewel klank 'n belangrike tekensisteam vir poppespel is, is dit wel moontlik om sonder klank, veral spraak as klank, 'n poppespel te doen. Die produksiekonsep sal bepaal of spraak en ander vorme van klank wel weggelaat kan word.

In die geval van spraak as 'n tekensisteam is die manipuleerder en die spreker nie noodwendig dieselfde persoon nie en die dialoog en/of vertelling kan selfs 'n klankopname wees. Dit is egter uiters noodsaaklik dat die spraak of klank met die beweging moet sinchroniseer om geloofwaardig te wees (Kruger 1987:63). Indien die toneelpop byvoorbeeld 'n boom moet afkap, maar die kageluide word eers na die afkap van die boom gehoor, sal die gehoor nie die handeling as geloofwaardig beskou nie. Een manipuleerder vertolk ook soms meer as een toneelpop se stem. Dit is egter belangrik dat die stemme verskillend bly en nie met mekaar verwar word nie (Arnott 1962:35). Volgens Engler en Fijan (1973:121) is stemtransformasie belangrik en moet die karakter van die toneelpop oor 'n stem beskik wat tot dié toneelpop se karakterisering bydra:

The puppet's voice should be different from your own voice and it should be audible, distinct, and constant. The last person in the last row of the auditorium must be able to hear and understand every word your puppet says.

Die drie tekensisteme, naamlik klank, ontwerp en beweging dra by tot die denkbeeldige lewe van die toneelpop en is ook van kardinale belang in die oordrag van die boodskap. Soos aangedui, is dit in sommige gevalle moontlik om nie van al drie tekensisteme gebruik te maak nie.



'n Toneelpop wat byvoorbeeld 'n ouma voorstel, sal oor ontwerp en beweging as betekenistekens beskik. Die gehoor sal byvoorbeeld aan haar haarkleur, plooi en kostuum kan sien dis 'n ouma en haar beweging (bv. effe geboë en stadig) sal ook bydra tot die voorstelling van 'n oumens. Klank in die vorm van spraak sal dus in so 'n geval weggelaat kan word. Beweging is volgens die meeste teoretici (Engler en Fijan, Baird, Kruger) die belangrikste tekensisteem, want sonder enige manipulasie sal die toneelpop nie oor die vermoë beskik om 'n *performance* voorwerp te wees nie.

### 3.3 Dubbele visie en die inherente aard van die toneelpop

Die konsep van dubbele visie behels dat die gehoor hul verbeelding gebruik en sodoende die toneelpop sien as 'n voorwerp met lewe, maar terselfdertyd weet hul ook dat die toneelpop leweloos is. Daarom is die gehoor 'n medeskepper van die "lewe" van die toneelpop wat in werklikheid 'n leweloze voorwerp is. Tillis (1992:28) stel dit as volg:

When people talk about puppets they are talking about figures perceived by an audience to be objects that are given design, movement and speech, in such a way that the audience imagines them to have life.

In die geval van 'n baie jong gehoor speel die verbeelde lewe van die toneelpop nie noodwendig 'n rol nie.

'n Ouer gehoor is deeglik bewus van die feit dat die toneelpop nie werklik oor lewe beskik nie, selfs al is die toneelpop so goed ontwerp dat dit amper soos sy lewende eweknie lyk.

[N]o audience member above the age of five will be able to overlook completely the essential fact that the puppet has no life (Tillis 1992:49).

Die toneelpop bly steeds 'n leweloze voorwerp waaraan lewe gegee word deur middel van beweging, klank en ontwerp, tesame met die verbeelding van die gehoor.

Uit die inherente dubbele aard van die toneelpop en die gepaardgaande dubbele visie van die gehoor groei die toneelpop se uitsonderlike vryheid van spraak. Kruger (2007:69) sê die volgende in hierdie verband:

The process of double vision explains the puppet's extraordinary freedom, which allows it to touch on any social issue and convention. Any theatrical performance, of course, also has a license to protest against matters which may otherwise be suppressed, but a puppet performance has an even broader license to do so. As an object and not a living person, the puppet cannot be criticized or be held responsible for its actions and words. The puppeteer can also not be held responsible as these actions and ideas are not directly his or hers. The process of double vision which gives the puppet its extraordinary freedom of speech offers the artist an exceptional chance to act against social injustice and oppressive traditions.

In hoofstuk 2 is die tradisie-verwante sosiale probleme in Kenia bespreek en daar is aangedui dat dit taboe is vir mense om oor byvoorbeeld seks en die dood te praat. Die toneelpop kan egter sekere onderwerpe aanraak wat nie aanvaarbaar sou wees as 'n lewendige akteur dit sou doen nie. Dit is moontlik omdat die toneelpop 'n leweloze voorwerp is wat met behulp van die drie tekensisteme en die gehoor se verbeelding oor lewe beskik. Die toneelpop is as leweloze, simboliese voorstelling (en in teenstelling met die gewone akteur) nie bedreigend nie en dus nie 'n werklike mens wat oor verbode dinge praat nie of sekere gevestigde gebruike kritiseer nie.

Die doel van hierdie studie is juis om onder andere te kyk na die rol van die toneelpop in situasies wat sensitiewe kwessies en verbode onderwerpe insluit. Die feit dat sekere onderwerpe verbode is, vergroot verskeie sosiale probleme, onder andere MIV/VIGS en ander seksueel oordraagbare siektes, en ongewenste verskynsels soos tienerswangerskappe. Hierdie sosiale probleme moet op een of ander manier aangespreek word om die probleme wat as gevolg daarvan ontstaan, aan te spreek en dikwels word die toneelpop hiervoor gebruik. Die toneelpop kan oor kontroversiële onderwerpe praat, mense aanspreek en bedreig nie die mens nie, juis omdat die toneelpop 'n leweloze voorwerp is wat deur verbeelding lewendig word. Hierdie dubbele aard gee toneelpoppe die vryheid om oor sekere taboe kwessies te praat. Die toneelpop is nie verantwoordelik vir sy dade nie en net so is die poppespeler ook nie verantwoordelik vir wat gesê word nie:

Due to its dual nature as an object with a life only in the imagination of others, and not being a living person, the puppet can deal with taboo issues such as sex, disease and death without causing embarrassment. Both the performer and the audience share the freedom created by the puppet as an object with an imaginary life and a non-threatening nature (Kruger 2007:69).

### 3.4 Die toneelpop in vergelyking met die gewone akteur

Die toneelpop en die akteur is albei in *performance* betrokke, maar is as *performance* voorwerpe nie noodwendig gelyk aan mekaar nie. Batchelder (1947:1) maak die volgende uitspraak met verwysing na die toneelpop en die gewone akteur en impliseer dat die twee oor verskillende kwaliteite beskik:

[T]he puppet has qualities apart from those of the actor. Whenever he [Obrazsov] put a puppet over his hand and caused it to move, he was able to affect an audience differently than he could in his own proper person. Whether the puppets represent men or beast, play folktale or modern comedy, there is always a flood of life - something so living that one is taken unaware and does not ask, 'Is this realistic, do people act like that?' The puppets are abundantly alive and whether they mock the ways of man, or invent their own animation, is beside the point.

Die toneelpop het die vermoë om mense van die realiteit te laat ontsnap (Bussel 1951:19). Mens sou eerder kan sê dat die toneelpop die gehoor wegneem na 'n ander realiteit waarin die toneelpop oor lewe beskik. Wanneer daar na 'n poppespel gekyk word, moet die gehoor hul verbeelding gebruik om hul in te leef in die gebeure en karakter wat deur die toneelpop voorgestel word. Hierdie karakterisering van die toneelpop kan egter net plaasvind wanneer die tekensisteme gebruik word tesame met die verbeelding en gepaardgaande dubbele visie van die gehoor.

Die gewone akteur, net soos die toneelpop, het sekere beperkings. Die toneelpop is die karakter wat hy voorstel en word ontwerp om daardie spesifieke karakter te wees. Die lewende akteur is nie die karakter wat hy voorstel nie, maar word met behulp van kostuums en grimering 'n dramatiese karakter. Die lewende akteur is steeds net 'n mens wat voorgee om iemand anders te wees. Tillis (1992:45) stel dit as volg:

The actor's appearance can be designed only so much before exhausting the arts of make-up and costume; the actor's motion can occur only in the manner that bones and muscles will allow, even with the aid of mechanical contrivance...the live actor, despite all of his or her possible exertions, remains but an actor: a person pretending to be another person.

Kostuums en grimering word gebruik om 'n bepaalde karakter aan 'n gewone akteur te gee. Die gewone akteur kan moontlik in sekere opsigte fisies beperk wees met betrekking tot 'n spesifieke karakter. In teenstelling hiermee word 'n toneelpop ontwerp om 'n spesifieke karakter te wees. Hierin lê egter ook die beperkinge van 'n spesifieke toneelpop. Weens die inherente karakter wat in die ontwerp opgesluit is, kan die toneelpop nie 'n ander karakter voorstel nie. Met ander woorde, die beperking is dat een toneelpop net een spesifieke karakter kan speel. Terselfdertyd maak dit die toneelpop meer effektief (Tillis 1992:46).

Soos reeds aangedui, gee die feit dat die toneelpop 'n lewelse voorwerp met 'n verbeelde lewe is, aan die toneelpop 'n groter mate van vryheid van spraak as die gewone akteur. Dit stel die toneelpop in staat om sensitiewe kwessies aan te raak. Hierdie vermoë word ondersteun deur die simboliese en gepaardgaande neutrale aard van die toneelpop wat in die volgende afdeling bespreek sal word. Die mens sal inherent 'n mens bly, al gebruik hy kostuums en grimering. Tillis stel dit as volg:

On stage a man might portray another man but he cannot portray man in general because he himself is a man. The puppet is not a man and for that reason it can give a living portrayal of man in general.

In teenstelling kan 'n toneelpop as simbool iets of iemand as algemene stereotipe voorstel. Dit is iets waartoe die lewende akteur nie in staat is nie, want hy het 'n eie persoonlikheid.

### 3.5 Die toneelpop as simboliese voorstelling

Die toneelpop moet nie gesien word as 'n replika van die werklikheid nie. Weens die inherente simboliese aard van die toneelpop word realisme nie nagestreef nie. Bussel (1951:19) waarsku as volg:

[The puppets] must be given movements and characteristics of their own, a life of their own. Do not waste time on "realism". The real actors can beat the puppets at that game at any day. But they can scarcely touch the puppets on their home ground - of being puppets.

Die toneelpop kan juis nie 'n volwaardige nabootsing van die werklikheid wees nie. Tillis (1992:42) waarsku in hierdie verband as volg:

Puppets that attempt to imitate human movements often create a superficial sense of realism. Once the novelty has worn off, the audience usually becomes aware of the difference between puppet actions and human actions. Puppets that create the illusion of life by using movements exclusive to their construction can more easily encourage an audience to accept the living existence of an otherwise inanimate object.

'n Toneelpop kan nie oor verskillende gesigsuitdrukkings of bewegings beskik nie juis omdat die toneelpop as 'n sekere karakter met spesifieke eienskappe gemaak word. Die toneelpop simboliseer byvoorbeeld eerder 'n tipe mens as om die mens presies en volledig na te boots (Tillis 1992:42). Soos enige simbool is dit 'n vereenvoudigde voorstelling en as vereenvoudiging van die werklikheid beklemtoon dit sekere elemente van 'n groter geheel. Die toneelpop het as uitdrukking dus 'n mate van distorsie deurdat sekere eienskappe weggelaat word en ander eienskappe oordryf word (Kruger 2004:4). Hierdie eienskap van die toneelpop kan juis in teater vir sosiale verandering gebruik word om die boodskap sterk te belig. Die gehoor aanvaar die toneelpop as *performance* voorwerp met simboliese waarde omdat die toneelpoppe beweeg, praat en ontwerp word om 'n sekere karakter voor te stel sonder om die mens in sy volledige kompleksiteit na te boots.

### 3.6 Gevolgtrekking

Die toneelpop het sekere eienskappe wat dit 'n gewilde *performance* voorwerp maak. Dit is 'n lewlose voorwerp wat in die gehoor se verbeelding 'n vorm van lewe aanneem as gevolg van menslike manipulasie wat beweging teweegbring wat saam met verskeie tekensisteme (soos klank en ontwerp) spesifieke boodskappe aan die gehoor oordra. Juis as gevolg van hierdie eienskap beskik die toneelpop oor buitengewone vryheid van spraak en kan die toneelpop sensitiewe kwessies aanraak. Die toneelpop is uiteraard simbolies en beskik oor 'n sekere neutraliteit wat as 'n veiligheidbuffer tussen die gehoor en die voorstelling dien. Hierdie uitsonderlike eienskappe kan moontlik nuttig aangewend word in teater vir sosiale verandering soos in die volgende hoofstukke met verwysing na die werk van Community Health and Awareness Puppeteers ondersoek sal word.

## Hoofstuk 4

### Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS) as sosiaal-ingrypende teater

#### 4.1 Die agtergrond tot die ontstaan en werkswyse van CHAPS

Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS) is 'n poppeteater-program wat vanuit Nairobi, Kenia bedryf word en bestaan al sedert 1994. Die doel van CHAPS kan as volg bondig gestel word:

The Nairobi-based puppet company has pioneered the application of puppets to convey vital information to the semi-literate and uninformed masses of Kenya (Riccio, 2004:1).

Dis nodig om te kyk na CHAPS se agtergrond en die organisasie waaruit dit ontstaan het om die werk wat CHAPS verrig ten volle te verstaan. CHAPS het uit die Family Planning Private Sector (FPPS) ontstaan. Hierdie organisasie is 'n nie-winsgewende, nie-regeringsorganisasie wat in 1984 ontstaan het en deur die United States Agency for International Development (USAID) befonds word. Hierdie belangrike rolspeler sal in 'n afsonderlike afdeling in hierdie hoofstuk in besonderhede bespreek word.

Riccio (2004:3) dui aan dat die VIGS pandemie in Suid-Afrika en arepp met Gary Friedman as direkteur se werk, 'n belangrike prikkeling was vir Kenia se benadering tot sosiale kwessies:

In 1993, before the AIDS pandemic had manifested itself in Kenya, Erik Krystal, the director of FPPS, travelled to South Africa to investigate HIV/AIDS education/prevention programs. It was there that he was introduced to Friedman's successful arepp.

Erik Krystal, die direkteur van FPPS, het daarna CHAPS gestig met die hulp van die Suid-Afrikaanse poppespeler, Gary Friedman. Laasgenoemde was toe reeds 'n ervare poppespeler en lank reeds betokke by lang-termyn projekte, onder andere *Puppets Against Apartheid* en *Puppets against AIDS* waarmee landwyd getoer is (Gary Friedman Productions. Geen datum: Internetbron).

Die eerste twee poppespelers uit Kenia is Suid-Afrika toe gestuur waar hulle deur arepp, waarvan Friedman destyds die direkteur was, opgelei is. Een van die uitkomstes van die opleiding was dat die twee Keniane weer aan ander mense opleiding kon gee en sodoende kon die gebruik van toneelpoppe in teater vir sosiale verandering gaandeweg in Kenia uitgebrei en sterk gevestig word, en selfs na ander lande soos Nigerië en Tanzania uitgebrei word (Mboyo 2008). Die invloedryke werk en benadering van arepp sal in 'n latere afdeling in meer besonderhede bespreek word.

CHAPS is ook aktief in ander Afrika-lande met hul werksaamhede besig. Hul het al poppespelers in Uganda, Eritrea en Tanzanië opgelei en optredes gehad in Nederland en Suid-Afrika (Kruger 2007 :67). Die poppespelers werk in verskillende gebiede in Kenia, insluitend die platteland sowel as die stedelike areas en Nairobi is CHAPS se basis (Mboyo 2008). In Kenia werk die groepe veral in North Rift, Wes-Kenia, Nairobi, Mt. Kenia en die kusgebied van Kenia. Tans bestaan CHAPS uit meer as 400 poppespelers wat in ongeveer 40 kleiner groepe verdeel is (Mboyo 2008). CHAPS is dus een van die grootste poppeteatergroepe in Afrika.

#### 4.1.1 Family Programmes Promotion Services (FPPS) as oorhoofse organisasie

FPPS is 'n nie-regerings en nie-winsgewende organisasie wat in 1984 ontstaan het. Sedert die ontstaan, het dit ontwikkel en die werksaamhede het meer spesifiek geword:

The organization was registered in 1996 as a local NGO with a mission to assist the private sector and community organizations in development training (Mboyo 2008).

FPPS ontvang befondsing van USAID. Hul kry ook addisionele befondsing van die United Nations Drug Control Program (UNDCP), die International Red Cross & Red Crescent en die Ford Foundation (Mboyo 2008). Die feit dat so baie internasionale organisasies FPPS befonds, dui onder andere op die dringendheid van die probleme wat aangespreek word en die geloofwaardigheid van hierdie oorhoofse organisasie. Aangesien FPPS 'n nie-regeringsorganisasie is, kan die afleiding ook gemaak word dat daar, óf 'n gebrek aan regeringsfondse vir die bekamping van sosiale probleme is, óf 'n gebrek aan besorgdheid aan regeringskant bestaan.



FPPS ondersteun meer as 100 maatskappye en plantasies in die privaat sektor, kerk gebaseerde hospitale, universiteite, klinieke en nie-regeringsorganisasies. FPPS se visie om 'n bydrae te lewer tot 'n gesonde en beter samelewing word gemotiveer deur al die instansies wat hul finansiële ondersteun (Mboyo 2008).

FPPS is betrokke by 'n verskeidenheid van aktiwiteite wat hul visie soos gesien in die voorafgaande paragraaf, staaf. Hierdie aktiwiteite sluit in: produksie van kalenders, T-hemde, plakkate en pamflette met gesondheidsboodskappe daarop (Mboyo 2008). Hulle bied hulp en raad aan klinieke deur te konsentreer op die verbetering in kwaliteit en bestuur van sulke klinieke. Jong mense word ook opgelei in die bestuur van aktiwiteite waaruit hul geld kan maak om sodoende hulself te onderhou. Hul leer dus entrepreneursvaardighede aan. Deur middel van CHAPS loods FPPS ook programme om deur middel van poppeteater boodskappe oor gesondheid en sosiale gedrag oor te dra. Daarom sluit hierdie werk onder andere die bewusmaking van MIV/VIGS en seksueel oordraagbare siektes in. FPPS werk egter nie nêr met boodskappe oor MIV/VIGS en geslagsiektes nie:

FPPS has also sponsored community clinics and planned parenthood programmes dealing with issues such as diabetes education, living with AIDS, HIV/AIDS testing and counseling, sanitation, social-economic empowerment and human rights awareness (Riccio, 2004:3).

Die organisasie doen ook opheffingswerk om die mense se lewenskwaliteit te verbeter ten opsigte van maatskaplike, sosiale en ook ekonomiese probleme wat die mense in die onderontwikkelde gemeenskappe ervaar.

Nog 'n projek wat FPPS ondersteun, is die Ziawah Puppetry Team in Kisumu, wat naby die Victoriarivier geleë is. Hul spreek probleme soos MIV/VIGS, gesondheids- en omgewingsprobleme deur middel van poppeteater, toneelspel en maskerspele aan (Riccio 2004:4).

Nog 'n aktiwiteit wat deur FPPS ondersteun word, is die tweejaarlikse Edupuppets International Festival in Nairobi. Soos bespreek word in 4.2 borg FPPS gewoonlik die vervoer, behuising van die poppespelers en betaal hulle 'n optredefooie (Mboyo 2008). Edupuppets 2002 was die eerste poppeteaterfees wat in Kenia gehou is.

Internasionale poppespelers, asook CHAPS neem aan hierdie fees wat ook werksinkels insluit, deel. FPPS se visie is juis om gemeenskappe te help met ontwikkeling en Edupuppets is 'n uitbouing van hierdie visie deur middel van poppeteater(Mboyo 2008).

Een van die grootste probleme wat FPPS ondervind, is die gebrek aan volhoubaarheid en finansiële selfonderhouding. Hulle moet op eksterne befondsing staatmaak om voort te kan gaan met die programme. Erik Krystal sê die volgende in hierdie verband:

Sustainability is the key to our success. Many programmes are started but are unable to sustain themselves. FPPS provides the infrastructure essential to support CHAPS activities, things like administration and funding procurement (Riccio, 2004:4).

Moontlike redes waarom die programme van FPPS nie volhoubaar is nie, is FPPS se nie-regeringsorganisasie-status en die nie-kommersiële aard van hulle werksaamhede.

Nairobi is die basis en hoofkantoor van FPPS, maar een van die hoof mikpunte van FPPS is om kantore in al die gebiede oop te maak sodat dit maklik bereikbaar is vir die verskillende groepe. Nog 'n probleem wat FPPS wil hokslaan met die verspreide kantore is die dominansie van sekere sentraalgeleë groepe. Dit is 'n tendens in Afrika wat dikwels tot korrupsie lei (Riccio, 2004:4). Daarom het Erik Krystal die volgende struktuur ontwikkel:

[K]rystal established a technical advisory council enlisting the heads of both government agencies and private sector NGO's alike, creating a credible and knowledgeable resource for the program (Riccio, 2004:4).

Deur persone van die privaat sektor en die regering gesamentlik op die raad te laat dien, voorkom hy dat een spesifieke groep die ander groepe domineer en het elke groep gelyke regte. Hierdie strategie maak FPPS soveel meer suksesvol, wat beteken dat CHAPS meer suksesvol en effektief kan funksioneer omdat meer organisasies en maatskapye gewillig is om CHAPS te befonds (Mboyo 2008). Dit impliseer dat meer programme ontwikkel en deur FPPS onderhou kan word. Deur 'n groter groep mense van buite FPPS by die bestuur te betrek, ontstaan die moontlikheid ook dat daar 'n breër ondersteuningsveld vir die organisasie en hul werk kan ontstaan, veral as daar regeringsamptenare op die raad dien.

#### 4.1.2 arepp: Theatre for life as invloed op CHAPS

Soos reeds vlugtig aangedui, was arepp met Gary Friedman as die destydse direkteur betrokke by die tot standkoming van CHAPS as 'n affiliaal van FPPS.

In 1987 het Gary Friedman die African Research and Educational Puppetry Programme (arepp) saam met Maishe Maponya, Oupa Mthimkulu en Ann Wanless gestig (Kruger 2007:71). Aangesien daar 'n groot en dringende behoefte aan die bewusmaking van MIV/VIGS vir volwassenes bestaan het, was *Puppets against AIDS* hulle eerste langtermynprojek. Die rede vir so 'n program was om meer en korrekte feite oor MIV/VIGS na die mense deur te gee. In die verlede is verkeerde inligting vir die mense gegee. Volgens Bridget Schutz, die huidige uitvoerende direkteur van arepp, het die regering nie genoeg gedoen om mense op te voed oor die gevare van MIV/VIGS nie en het dit dus noodsaaklik geword dat nie-regeringsorganisasies moes ingryp (Sangonet. 2000: Internetbron).

arepp was verantwoordelik vir die opvoering genaamd, *Puppets against AIDS*. Dit is een van hul bekendste poppeteaterproduksies. Dit handel oor Joe wat getroud is, maar seks het met ander vrouens sonder om 'n kondoom te gebruik. Joe is MIV positief en dra die virus aan sy swanger vrou oor. Op haar beurt dra sy die virus weer oor na haar ongebore baba. Joe sterf uiteindelik aan VIGS. Joe en die ander karakters is toneelpoppe van twee meter lank en grys van kleur om te simboliseer dat VIGS nie tot 'n bepaalde rassegroep beperk is nie. *Puppets against AIDS* se opvoering duur vyf en dertig minute. Daarna word die gebruik van kondome gedemonstreer met 'n vrae- en antwoordsessie wat deur die poppespelers gefasiliteer word (arepp: Theatre for life, General profile. Geen datum: Internetbron).



Foto 3: 'n Kondoomdemonstrasie as deel van *Puppets against AIDS* deur arepp  
(Bron: <http://www.africanpuppet.com/educmenu7.html>).

*Puppets against AIDS* was in werklikheid straatteater wat toneelpoppe gebruik het. Geen vooraf publisiteit vir die produksie is gedoen nie en die opvoering het in publieke ruimtes, onder andere in busstasies en voor besige sakepersele, plaasgevind. Die skare is met behulp van musiek (onder andere tromme) nader gelok. Bim Mason (1992:13) verduidelik die doel en noodwendige aanslag van straatteater as volg:

The purpose of doing theatre on the streets is to reach people who are unfamiliar with theatre, it therefore can never afford to become too elitist.

*Puppets against AIDS* het ook, soos reeds genoem, as 'n voorbeeld van opvoedkundige teater 'n gefasiliteerde bespreking na die opvoering gehad, 'n eienskap wat ook duidelik in die werk van CHAPS en ander projekte van arepp aanwesig is. 'n Verskeidenheid ander projekte is ook deur arepp geloots waarin dieselfde formaat gebruik is. *Check Your Mate* het sosiale probleme soos verkragting, mishandeling, MIV/VIGS, ensovoorts aangespreek. *Look Before You Leap* was ook 'n poppeteater produksie waarin lewensgrootte toneelpoppe gebruik is, maar die *performance* was gemik op veertien tot drie-en-twintig-jariges. *Look Before You Leap* het gehandel oor MIV/Vigs en was arepp se eerste toer na hoërskole om spesifiek hoërskoolleerlinge as teikengroep te bereik. In 1996 bied arepp die *About Us* reekse aan met kinders tussen elf en dertien as hul teikengroep.

Dit is ook duidelik uit arepp se benadering dat elke toneelstuk vir 'n spesifieke teikengroep geskryf word en dat die tema, tipe opvoering en die duur van die vertoning deur die teikengroep bepaal word. Aan die einde van 'n opvoering lei arepp: Theatre for life se fasiliteerders altyd 'n bespreking met die gehoor (SANGONeT. 2000: Internetbron). Tydens die bespreking word die gehoor aangemoedig om te debateer, te redeneer, vrae te vra en hul opinies te lug oor die probleme wat aangeroeer is in die voorafgaande situasies en wat in die opvoering uitgespeel is en hulle word gelei om ingeligde keuses te maak.

Daar word dikwels op hoërskoolleerders gefokus en arepp: Theatre for life se span spandeer 'n volle dag per skool, en daar vind deur die hele program interaksie plaas tussen die fasiliteerders en die leerders (arepp. Geen datum: Internetbron). Tydens pouses sal die fasiliteerders tussen die leerders beweeg en spontaan met hul begin gesels en heel dikwels lei so 'n gesprek na die leerder se probleme. Die fasiliteerders bou so vertroue met die leerders op en op hierdie wyse kan die fasiliteerders onmiddellike leiding en ondersteuning aan die leerders bied. Die leerders word ook aangemoedig om deel te neem aan informele gesprekke in groepe waartydens die proses geëvalueer en gemonitor kan word.

#### 4.2 'n Beskrywing van CHAPS se aktiwiteite en benadering

Soos hulle benaming aandui, maak CHAPS van toneeloppe gebruik. Anthony Mboyo (2008), die organiseerder van CHAPS, motiveer hulle gebruik van toneeloppe as volg:

First, puppetry involves the use of puppets, visual metaphors, to represent real life characters and situations in a non-threatening way. This is because puppetry breaks down cultural, religious, racial and even socio-economic barriers due to the 'neutral' nature of the puppet. It provides society with a mirror that reflects the society's valued norms and practices. It creates an opportunity for people to laugh at themselves and even pity themselves for what they go through in day to day life.

Secondly, it opens a door for discussions that go deep to explore the root causes of a problem and continue to challenge the audience to try and identify workable solutions.

Thirdly, puppets are unique, fascinating, attractive, dramatically entertaining and unusual it is novel. Nobody wants to listen to long and boring speeches anymore.

Fourthly, a puppet show is easy to mount, for example, in a market place. All it takes for puppeteers is a makeshift and portable booth and a few puppets, probably carried in a bag, and the audience is entertained, educated and provoked to discussion. Such is the power of puppetry in the transformation of society.

In 'n FPPS brosjure (geen datum: 1-2) verwys CHAPS ook na die metaforiese aard van die toneelpop, die vermoë om sosiale beperkinge te oorkom en die verskille tussen die toneelpop en die gewone akteur as rede waarom hulle verkies om met toneelpoppe te werk:

The puppet is a visual metaphor, representing 'the real life' but at the same time it is one step removed from the real world. Puppetry can be used to break down racial, social and political barriers and stereotypes because it represents the 'neutral' aspect of the human, exaggerating its larger than life issues. Puppets can say more than the live actor. Puppet can get away with being highly controversial and thus often say more than would be possible to a live actor to say. This is especially true when dealing with taboo or sensitive issues such as family planning, sexually transmitted diseases or the reproductive system when a puppet performance can be less embarrassing to the audience than human act. The puppets form a barrier between the performer and the audience.

In 'n verslag van FPPS se werksaamhede verwys (Mworongo. 1996: Internetbron) ook na hierdie voordele van die toneelpop en vestig ook die aandag op die gebruik van toneelpoppe in volwasse opvoedingsaktiwiteite soos meestal die geval is met CHAPS:

It is taboo in Africa to discuss sexual issues with strangers and even trained family planning providers often feel uncomfortable discussing reproductive health issues with groups of people, especially men. In the wake of the successful use of puppets to lead audiences in South Africa about AIDS, the Family Planning Association of Kenya use puppets to teach men about family planning, sexually transmitted diseases, and HIV/AIDS. Trained puppetry troupes now perform regularly in Kenya at male-dominated institutions in Nakuru and Kakamega. The

approach has proved highly effective in drawing crowds of men to listen to reproductive health information ... they can say more on controversial issues than a live actor without offending the audience ... Puppets offer the viewer and listener a non-threatening opportunity to look and laugh at themselves.

Bogenoemde motivering vestig ook die aandag op CHAPS as 'n gemeenskapsgerigte en – gebonde werksgroep. Mboyo (2008) stel dit as volg:

The puppetry programme known as Community Health and Awareness Puppeteers (CHAPS), unlike all other puppetry programmes in Africa, insists that the puppeteers it trains and assists are community-based. In other words, the themes and issues depicted in the performances puppeteers stem from the local community. They are not pre-set messages.

Buitestaanders beskik nie oor genoeg kennis en ervaring om Kenia se probleme effektief aan te spreek nie. Vooropgestelde idees skep probleme soos byvoorbeeld dat verkeerde behoeftes en probleme geïdentifiseer en aangespreek word. 'n Gebrek aan kulturele sensitiwiteit kan tot gevolg hê dat die mense aanstoot neem en die boodskap wat die produksie aan die gehoor probeer oordra, nie suksesvol gedoen word nie. Die gehoor moet by die teaterproduksies aanklank vind ten opsigte van taal en die gehoor moet die teaterstuk verstaan. Om relevant te wees moet probleme aangespreek word wat werklik in 'n bepaalde gemeenskap bestaan.

Mboyo (2008) formuleer CHAPS se visie as volg:

CHAPS are committed to explore and develop puppetry as a popular performing and participatory education theatre in Kenya and the region.

Kenia is 'n land sonder 'n inheemse poppetradisie. Poppeteater is dus nuut vir die inwoners en as nuwigheid beskik dit oor 'n sekere aantrekkingskrag as vermaak en opvoedkundige medium waarmee mense bemagtig kan word. Mboyo (2008) verwoord CHAPS se missie as volg:

CHAPS' mission is to promote puppet theatre and the use of puppetry as a means of communication, community education and social change.

Die doel van CHAPS as 'n FPPS-program is om sosiale probleme deur middel van poppeteater aan te spreek. 'n Bepaalde opvoering word op 'n bepaalde gemeenskap en sy probleme gerig en in die taal van die bepaalde gemeenskap aangebied. Algemene probleme wat deur CHAPS aangespreek word, is MIV/VIGS, gebrekkige gesinsbeplanning, vroulike geslagsmutilasie, tradisionele besnydenis, korrupsie, mense- en vroueregte, geslagsongelykheid en dwelmmisbruik, asook omgewing- bewaringsake. Hierdie is die probleme wat Keniane in die algemeen ondervind, hoofsaaklik omdat dit so 'n tradisiegerigde land is en omdat bogenoemde kwessies deur die tradisies in Kenia onderskryf word.



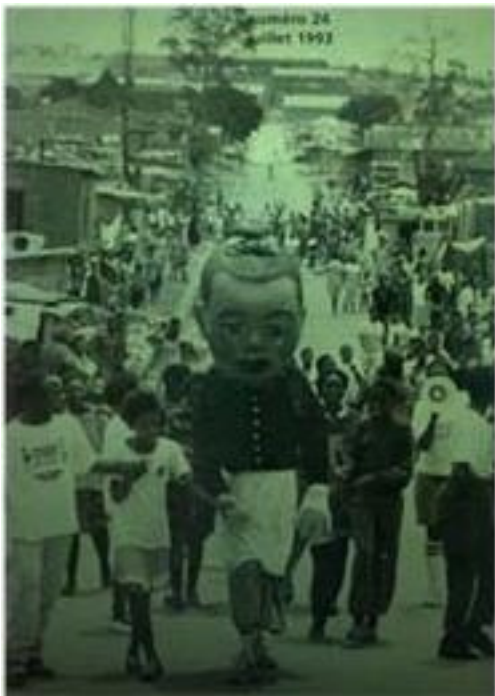
**Foto 4: Toneelpoppe uit CHAPS se opvoering teen besnyding (Foto deur Tony Mboyo. Bron: Privaat korrespondensie, 2008).**

In hoofstuk twee is aangedui dat, alhoewel mense nie tevrede met 'n spesifieke tradisie is nie, hul nie noodwendig weet hoe om veranderinge aan te bring nie. Die tradisie is deel van wie hul is, ten spyte daarvan dat daar saam met die tradisie soms sosiale probleme gepaard gaan. Poppeteater word dan op 'n opvoedkundige manier ingespan om hierdie sosiale probleme aan te spreek en mense op te voed ten opsigte van hul onmiddellike probleme. Poppeteater blyk 'n gewilde opvoedkundige medium in groot dele van Afrika te wees:

Puppet shows with an educational purpose are being performed all across Africa to teach both adults and children about social issues-whether government corruption, gender equality, or environmental conservation (Crawley. Geen datum: Internetbron).



Die gewildheid van poppeteater as kunsvorm in diens van sosiale ingryping is besig om toe te neem, omdat dit 'n relatief goedkoop manier is om die probleme aan te spreek (Crawley. Geen datum: Internetbron). Die toneelpoppe kan van afvalmateriaal en/of gevonde voorwerpe gemaak word. Poppeteater soos gesien in die werk van CHAPS (en soos voorheen aangedui by arepp) kan as straatteater aangebied word. Dit beteken teatergeboue en beligting is nie nodig nie. Straatteater het ook sekere ander voordele ten opsigte van teater vir sosiale verandering. Dit kan na die gemeenskap geneem word en in enige openbare ruimte aangebied word, ook ruimtes waarin daar druk sosiaal verkeer word of waardeur mense moet beweeg (Mason 1992:34). Die meeste inwoners van Kenia besit nie televisiestelle nie. Soos enige teatervorm bied poppeteater ook ontspanning en vermaak vir die mense. Die gebruik van besige sosiale ruimtes verseker ook dat die produksie wat opgevoer word, soveel as moontlik toeskouers kry om die verspreiding van die boodskap van die produksie, nie tot 'n klein groep toeskouers te beperk nie.



**Foto 5: Figuur uit *Puppets against AIDS***

**(Bron: <http://www.africanpuppet.com/educmenu7.html>).**

Soos enige poppeteater as sosiale ingryping, maak CHAPS van die inherente kwaliteite van die toneelpop gebruik om sensitiewe kwessies soos dood en seks aan te raak en gevestigde gewoontes te bevraagteken.

Mense is baie meer toeganklik om die boodskap by 'n toneelpop te hoor as by die akteur wanneer daar kommentaar gelewer en gepraat word oor sensitiewe probleme. Erik Krystal (Crawley. Geen datum: Internetbron) stel dit as volg:

With AIDS, for instance, people are really wary about discussing it, but when the puppets do it, it brings it out in the open. It raises awareness, it allows people to work out whatever their problem is and makes people say, 'We can do something about it'.

Bogenoemde aanhaling bevestig CHAPS se doelwit en fokus, naamlik om mense bewus te maak en 'n geleentheid te bied om oor hulle sosiale, ekonomiese en opvoedkundige probleme te praat. Dit impliseer dat CHAPS, deur middel van die toneelpoppeproduksies, ook die gehoorlede binne die gemeenskap kan bemagtig.

#### 4.2.1 Voorbeelde van CHAPS se produksies

Die volgende beskrywing kan as 'n tipiese aanbieding deur CHAPS gesien word:

Under the dappled shade of a thorn tree, in a park just a short stroll from the officer's towers of downtown Nairobi, more than 100 adults are engrossed in a puppet show. These are no Punch and Judy comedies or children fairy tales, but stories rooted in the reality of Kenyan life. The first play depicts a rich man swindling poor villagers into paying for water they once collected free of charge, the second, a father trying to marry off his 14-year old daughter (Crawley. Geen datum: Internetbron).

Die Kakuyuni poppespelers wat deur CHAPS opgelei is om in hulle eie gemeenskap te werk, is 'n tipiese voorbeeld van CHAPS se werkswyse. Mboyo (2006) gee 'n insiggewende beskrywing van een van hierdie groep se vertonings, naamlik *Je, mwanithamimi? The Story of Kadzo the village girl*. Soos in hoofstuk 2 bespreek is, het vrouens nie dieselfde regte as mans nie. In hierdie poppespel word geslagsgelykheid aangespreek. Kadzo is 'n jong meisie wat verbied word om onderrig en tersiêre opleiding te ontvang. Haar pa, Baba Kadzo, dreig haar dat hy haar gaan ontferf indien sy nie met Karisa, wat ryk is, trou nie. Die *performance* stop en 'n bespreking volg waartydens die gehoor besluit wat verder gaan gebeur.

Gereelde huwelike en vrouens wat opleiding geweier word, is sosiale probleme eie aan Kenia soos aangedui in hoofstuk 2. Die gehoor kry dan die geleentheid om oor hulle sosiale en kulturele gebruike te redeneer.

Nog 'n voorbeeld van 'n tipiese *performance* deur CHAPS is dié van Sofia en Tom, 'n getroude paartjie. Sofia het 'n probleem met hoe haar man haar behandel en hy steur hom nie aan haar nie. Haar man, Tom, vind uit sy het seks gehad met 'n ander man en is kwaad vir haar. Intussen het Tom ook met ander vrouens seksuele verhoudings. Geslagsgelykheid word die onderwerp in hierdie situasie, want Tom glo hy mag ander seksmaats hê, maar nie sy vrou nie. Die uiteinde is dat Tom en Sofia MIV-positief is, omdat hul meer as een seksmaat het en nie veilige seks met hulle gehad het nie. Gedurende die aanbieding vind daar interaksie met die gehoor plaas en beantwoord hul vrae en gee hul opinies. Die twee hoofemas wat in bogenoemde *performance* uitgebeeld word is die feit dat mans hulle vouens as minderwaardig beskou en dat rondslapery MIV/VIGS kan veroorsaak (Ricchio 2004:10).

Bogenoemde voorbeeld is eie aan CHAPS se benadering dat die temas relevant tot die gehoor moet wees. Die temas van CHAPS se projekte handel oor die probleme waarmee Keniane worstel en daarom vind die mense aanklank daarby en kan hul met sekere scenarios in die optrede identifiseer (Mboyo 2006). Een van die belangrikste aspekte van CHAPS se programme is dat die akteurs nie vooropgestelde idees van 'n spesifieke gemeenskap moet hê nie. Enige probleme wat aangespreek word, moet spruit uit die gemeenskap en sy mense, anders kan so 'n projek nie suksesvol wees nie (Schutte 2000:6).

In Teater vir Ontwikkeling word daar verwys na die *bottom up* versus *top down* model (Odhiambo 2008:15). Dit behels byvoorbeeld in hierdie geval dat CHAPS nie met 'n vooropgestelde idee na 'n gemeenskap gaan nie, met ander woorde CHAPS besluit nie vooraf of 'n probleem relevant is ten opsigte van 'n bepaalde gemeenskap nie. Hul vertonings word gebaseer op wat 'n gemeenskap as 'n probleem aandui.

Lombard et al (1991:251) dui juis ses fases in gemeenskapswerk en gemeenskapsontwikkeling aan. In die eerste fase moet die situasie van die spesifieke gemeenskap geanaliseer word. Dit beteken dat die gemeenskapswerker en/of die fasiliteerder betrokke moet raak in die gemeenskap, kontak met die inwoners moet maak en hul leer ken; met ander woorde, die gemeenskapswerker moet die probleme of situasie kan analiseer deur

kennis/data bymekaar te maak oor die spesifieke gemeenskap. Die gemeenskapswerker maak egter nie self die besluit oor watter probleme die stuk moet aanspreek nie. Dié besluit word saam met die leiers van die gemeenskap geneem, aangesien die gemeenskapswerker ook in hierdie eerste fase die gemeenskapsleiers geïdentifiseer het en hulle genader het om hulle ondersteuning aan die projek te gee.

Fase twee word die “Identifisering en definiëring van behoeftes en probleme” genoem. Hierdie fase behels dat die gemeenskapswerker bewus is van die situasies, behoeftes en probleme in die gemeenskap. Tesame met die betrokke inwoners word die probleme geïdentifiseer en afgebaken sodat die oorsake/faktore wat tot die probleme en behoeftes lei, geïdentifiseer kan word. Hier kry ons te doen met twee soorte behoeftes, naamlik gevoelde behoeftes en werklike behoeftes. ’n Gevoelde behoefte is iets wat die mens wil hê. Daarteenoor is ’n werklike behoefte iets wat nodig is vir die mens of gemeenskap se ontwikkeling (Lombard et al 1991:265).

Fase drie staan bekend as die “Verteenwoordiging uit die gemeenskap”. Die deelname van die inwoners het tot gevolg dat hul deel vorm van die besluitneming, beplanning, verspreiding van hulpbronne en bestuur van die dienste. Fase vier behels beplanning. Hierdie fase het kortliks ten doel dat die doelwitte van die program uiteengesit word, hulpbronne bepaal word en ’n geskikte plan gekies word (Lombard et al 1991 :275). Fase vyf word die “Implementering van beplanning” genoem. In hierdie fase word daar oorgegaan tot aksie. Die laaste fase is die evaluasie- fase. Dit is belangrik om in ag te neem dat gemeenskapsprojekte deurlopend ge-evalueer moet word. Die rede vir die evaluasie is onder andere om die projek te verbeter, ondersteuning te bekom en om tevredenheid te verseker.

Juis omdat CHAPS ’n organisasie is wat daargestel is vir die mense van Kenia en hul lewensstandaard wil verbeter, is die groepe aktief in die gemeenskap. Daar word nie net optredes gehou vir die gemeenskap nie, maar hul ontvang ook opleiding in poppeteater. Die opleiding bestaan uit twee verskillende kursusse, naamlik ’n beginnerskurses (*Beginners Course*) en die “*Puppetry and Folk Media TOT Courses*” (Mboyo 2008). Eersgenoemde is gemik op die inwoners van ’n spesifieke buurt of dorp. Hierdie opleiding behels kennis oor die konstruksie en manipulering van die toneelpop en ook hoe om die boodskap wat oorgedra moet word op die mees effektiewe manier te doen. So ’n kursus duur veertien dae.

Deelnemers aan die Poppespel- en volksmediakursus ( *Puppetry and Folk Media TOT Course*) kan inwoners of nie-inwoners van Kenia wees. Dit is 'n meer gevorderde kursus wat een en twintig dae duur en meer aspekte van die teater insluit, onder andere drama, musiek, dans en storievertelling. Hierdie elemente word tipies in die tradisionele kultuuruitdrukking van baie Afrika-gemeenskappe gevind en daarom ook in Kenia. Op bestuursvlak word hulle ook blootgestel aan die beplanning en bestuur van so 'n poppeteaterprogram en word leierskaptegnieke aangeleer (Mboyo 2008).

#### 4.2.2 Edupuppets

Een van CHAPS se mees bekende en suksesvolle programme is Edupuppets. Dit is 'n internasionale poppeteaterfees wat in 2002 vir die eerste keer in Nairobi aangebied is. Hierdie fees is gehou om die sukses van poppeteater in Kenia te vier, sowel as om poppeteater in dié land bekend te stel (O'Hare. 2002: Internetbron).

Sedertdien is Edupuppets ook in 2004 en 2006 aangebied. Die naam van die fees spruit uit die twee aspekte van die fees, naamlik opvoeding (education) en poppeteater (puppets). Die konsep van Edupuppets is deur Erik Krystal ontwikkel (O'Hare. 2002: Internetbron). Meer as 10 poppeteatergroepe in Kenya en ongeveer 80 internasionale poppespelers van sover as Suid-Afrika, Europa en Asië het aan die eerste fees deelgeneem. Hulle het werksinkels en vertonings in hospitale, skole en in verskillende areas in Kenia aangebied.

Die doel van Edupuppets is eerstens om poppeteater as 'n vorm van teater bekend te stel. Kenia het nie 'n inheemse poppetradisie nie, daarom wou die organiseerders van Edupuppets poppeteater aan die inwoners bekend stel en sodoende 'n waardering en belangstelling vir dié soort teater by die inwoners kweek. Die tweede doel was om poppeteater as 'n kommunikasiemiddel te gebruik, 'n hulpmiddel tot opvoeding en om sosiale veranderinge teweeg te bring (Mboyo 2008). Een van die doelwitte was ook om Keniaanse poppespelers se tegniek en vaardighede te verbeter. Vir hierdie rede het twee Duitse poppespelers 'n twee-week lange werksinkel aangebied om vaardighede en tegnieke van poppemanipuleerders te verbeter (Mboyo 2008). Edupuppets is ook 'n projek wat daarna streef om met behulp van toneelpoppe, mense op te voed.

Edupuppets word hoofsaaklik deur die Ford Foundation en die Amerikaanse Ambassade in Nairobi befonds en word ook finansiëel deur die volgende instansies bygestaan: Reuters Foundation, Prince Claus Fund, United States Embassy, Embassy of Finland en Barclays Bank (Mboyu 2008). Die feit dat sulke bekende en gevestigde internasionale besighede en regerings-organisasies Edupuppets help befonds, bewys hoe afhanklik so 'n projek is van befondsing om volhoubaar te wees.

CHAPS het ook 'n Edupuppets projek in 2004 en 2006 aangebied, waarvan die doelstellings as volg beskryf word:

[T]o present puppetry that is multi-disciplinary, inter-cultural, cross-border and experimental (Mboyu 2008).

#### 4.2.3 CHAPS as gemeenskapsgerigte organisasie

CHAPS het by die volgende feeste opgetree of produksies aangebied naamlik, the African International Puppetry Festival, International Anti-Corruption Conference, Images Festival of Objects, Puppets and Figure Theatre, Festival Mondial, Africa Week en International Puppet Theatre Festival (Edupuppets) in Nairobi. CHAPS werk ook saam met die volgende poppeteatergroepe en verenigings: die Union Internationale de la Marionette (UNIMA) en International Theatre Institute (ITI) (Mboyu 2008). Hierdie is almal voorbeelde van internasionaal bekende en gerespekteerde instansies. Die feit dat CHAPS by hierdie feeste optree en Edupuppets selfs aanbied, maak dit duidelik dat CHAPS baie aktief is.

CHAPS bied deurlopend die volgende poppeteateraktiwiteite aan: professionele poppeteater vir die publiek, poppeteaterterapie, poppeteater vir die promosie van handelsware, en die produksie en verkope van toneelpoppe as artefakte (Mboyu 2008). Hierdie programme wat CHAPS aanbied, toon wat die omvang van hul werk is en dat hulle ook werkskepping probeer bevorder.

As gemeenskapsgerigte organisasie tree CHAPS op by feeste en sosiale byeenkomste, onder andere in kerke, skole, op nasionale dae, by gemeenskapsbyeenkomste ("brazaras" genoem) en ook in publieke plekke soos parke, strate en die arm buurtes (Mboyu 2008).

Sekere algemene probleme soos MIV/VIGS, oordraaglike geslagsiektes en die gebrek aan geboortebepanking word as straatteater aangebied. Om die aandag van die publiek te trek word daar in aansluiting by die Keniaanse kultuur tromme geslaan, gefluit, en verskillende instrumente word bespeel om die inwoners te lok. Die manier om inwoners te lok is belangrik as gevolg van twee redes. Dit is ook tipies van straatteater: “[T]o attracting an audience; one is to be loud, large, colourful...” (Mason 1992:93). Die mense wie se aandag deur bogenoemde gebeure verkry word en kom kyk, word dan die gehoor wat volgens ouderdom en geslag ingedeel word. Hierdie verdeling maak dit moontlik om die boodskap meer geskik te maak en word veral in die veldtogte teen MIV/VIGS gebruik. Voor en na so ’n optrede word vraelyste uitgedeel sodat gesien kan word of die doel van die optrede bereik is en of die boodskap verstaanbaar word (Mboyo 2008). ’n Optrede word gevolg deur ’n bespreking en bykomende opvoedkundige inligting word verskaf en opvoedkundige- en kommunikasiemateriaal (soos pamflette met opvoedkundige inligting) word na afloop van die optredes uitgedeel.

#### 4.3 Samevatting

Community Health Awareness Puppeteers (CHAPS) sowel as arepp: Theatre for life se werk is gemeenskapsgeoriënteerd wat beteken dat hulle op die sosiale kwessies in die gemeenskappe en ekonomiese-, gesondheids- en opvoedkundige probleme fokus. Gary Friedman, een van die stigters van arepp, was ook betrokke by die tot standkoming van CHAPS. Dit is een van die redes hoekom arepp ’n invloed op CHAPS het. Hul het ook dieselfde werkswyses byvoorbeeld, beide se *performances* is interaktief. Groot gedeeltes van Afrika se bevolking is ongeletterd of slegs gedeeltelik geletterd en het nie toegang tot televisie, koerante, radio, ensovoorts nie. Met ander woorde daar moet ander maniere gebruik word om die mense op te voed oor probleme soos onder andere MIV/VIGS, dwelms, gesinsbeplanning, en vroulike geslagsskending. CHAPS maak van die inherente kwaliteite van die toneelpop gebruik om sensitiewe kwessies soos dood en seks aan te raak en gevestigde gewoontes te bevraagteken. Groot getalle mense in Afrika gaan onder armoede gebuk en hieruit spruit sekere sosiale probleme. Hierdie probleme kan ook ontstaan of voortgaan weens spesifieke kulturele standpunte en gebruike wat die aanspreek van hierdie probleme taboe maak. CHAPS dra by om sekere probleme in Kenia vir die inwoners sigbaar te maak en poog om aan die mense ’n beter lewenskwaliteit te gee.

Die temas van CHAPS se projekte handel oor die probleme waarmee Keniane worstel en daarom vind die mense aanklank daarby. Soos aangedui aan die begin van hierdie hoofstuk, verkies CHAPS om bepaalde redes toneelpoppe en in hoofstuk 5 word daar gekyk hoe effektief toneelpoppe werklik is om sosiale probleme en sensitiewe kwessies aan te spreek.



## **Hoofstuk 5**

### **Die effektiwiteit van CHAPS se werk as ingrypingsmiddel met betrekking tot Kenia se tradisie-verwante sosiale probleme**

Riccio (2004:1) gee die volgende beskrywing van een van CHAPS se optredes in die Korogocho-gebied in Maart 2002:

Shoeless children tattered clothes scattered, helter-skelter, running down compact, unpaved and garbage-strewn streets. Their screaming was a blend of fear and excitement, their faces going from shock to beaming smiles as they turned, their runs alternating between flight and leaps of playfulness. Infants wailed with spasms of tears, adults stood curious, amazed, and bemused. All of the action on the street came to a halt as an eight-foot tall puppet topped by an enormous cartoon-like head shocked the grim reality of the slum into the surreal with a perfect equatorial blue sky as backdrop.

Die tipiese patroon van CHAPS se werk en die impak van die toneelpoppe word verder belig deur die volgende beskrywing. (Crawley. Geen datum: Internetbron). Van 'n CHAPS-optrede in Nairobi soos reeds op bladsy 61 aangehaal is:

Under the dappled shade of a thorn tree, in a park just a short stroll from the office towers of downtown Nairobi, more than 100 adults are engrossed in a puppet show. These are no Punch and Judy comedies or children's fairy tales, but stories rooted in the reality of Kenyan life. The first play depicts a rich man swindling poor villagers into paying for water they once collected free of charge, the second, a father trying to marry off his 14-year old daughter.

Bogenoemde beskrywings ondervang 'n aantal van die kernelemente van CHAPS se werk en benadering tot tradisie-gedrewe sosiale probleme.

### 5.1 Die toneelpop as ongewone uitdrukkingsmiddel in Kenia

Soos reeds aangedui, is poppeteater nie 'n inheemse tradisie of algemeen-bekende uitdrukkingsmiddel in Kenia nie. Die aantrekkingskrag van CHAPS se aanbiedinge lê moontlik juis hierin deurdat gehore deur die ongewone en 'n nuwigheid aangetrek word. Ook is poppeteater soos gewone teater dramaties en kan alledaagse dinge intenser voorgestel word. Indien dit byvoorbeeld net nóg 'n man was wat 'n praatjie oor een of ander sosiale kwessie kom hou het, sou die inwoners dalk minder geredelik nader gekom en geluister het as wat hierbo beskryf word, want praatjies is juis nie so ongewoon en verwyderd van die alledaagse lewe nie.

Die trefkrag van die toneelpop as 'n dramatiese voorstellingsmiddel in Kenia moet ook gesien word teen 'n ander agtergrond, naamlik die gebrekkige of geen toegang van die teikengehore tot televisie. Die teikengehore is dikwels deel van die landelike bevolking of is stedelinge wat in krotbuurtes woon. Albei groepe het om verskeie sosio-ekonomiese redes nie toegang tot televisie as 'n openbare vermaaklikheids- en inligtingsmedium nie (Mboyo 2008). Teater, en in hierdie geval poppeteater, geniet dus as dramatiese voorstelling groot belangstelling.

### 5.2 Die universele aantrekkingskrag van toneelpoppe

In samehang met die belangstelling in toneelpoppe in Kenia kom ook die universele bekoring van toneelpoppe ter sprake in 'n ondersoek na die effektiwiteit van die medium wat CHAPS gebruik.

Vanaf die vroegste tye was die toneelpop deel van mense se lewens en kom dit in baie dele van die wêreld voor:

Puppets are universal. Look where you will in the pages of history, you will find some tradition of puppet playing. Sometimes there is little more than a vague allusion; at others the puppet theatre becomes an important part of the dramatic scene. Puppetry exhibits a remarkable diversity as one examines it in various parts of the world, yet it has basic qualities which account for its universal appeal (Batchelder 1947:xv).

Vanaf die Antieke Grieke en Romeine (Baird 1965) en selfs vroeg reeds in China (Whanslaw 1950) was daar 'n mate van 'n poppeteaterkultuur. Die poppeteater was nie noodwendig soos ons vandag poppeteater en die toneelpop ken nie. Selfs in Japan het poppeteater reeds vroeg 'n invloed gehad op die inwoners (Batchelder 1947:xvi). Ook in Europa is poppeteater deel van baie kulture: "In most European countries, the puppet theatre is regarded as a part of folk art, and is duly respected as such" (Batchelder1947: xvii).

Die aantrekkingskrag van toneelpoppe is nie beperk tot 'n sekere kultuurgroep nie, maar is wel kultuurspesifiek met betrekking tot die drie tekensisteme en 'n bepaalde teken funksioneer byvoorbeeld anders in China as in Afrika. Ook is die poppeteater nie beperk tot 'n bepaalde ouderdomsgroep nie. Batchelder (1947:1) sê die volgende in hierdie verband:

The puppet theatre offers diversion to people of all age. While many shows are designed for or given by children, adults in ever-increasing numbers are recognizing the unique quality of puppet entertainment.

In Kenia is volwassenes die grootste teikengroep met betrekking tot poppeteater, omdat sosiale kwessies bespreek en onder die inwoners se aandag gebring word. Kenia besit egter nie 'n eie toneelpoptradiesie nie, maar omdat die toneelpop oor 'n universele bekoring beskik, is dit moontlik om toneelpoppe in hierdie land as effektiewe kommunikasie-middel te gebruik.

Omdat toneelpoppe 'n reletiewe nuwigheid in Kenia is, bestaan daar ook nie vooroordele watonder andere tot 'n assosiasie met kindergehore lei nie. Toneelpoppe is juis van die begin af vir volwasse gehore gebruik. Die konsep en inhoud moet op 'n bepaalde ouderdomsgroep gerig word, soos wel in CHAPS se werk gesien kan word. Nadat 'n skare belangstellendes nader gelok is, word hulle volgens ouderdomsgroepe verdeel en die boodskap word dan by 'n bepaalde ouderdomsgroep aangepas. Die medium, naamlik poppeteater, bly egter dieselfde.

### 5.3 Die verskeidenheid in die gebruiksmoontlikhede van toneelpoppe

Poppeteater is 'n kunsvorm wat 'n groot verskeidenheid van gebruike insluit. Poppeteater word dikwels suiwer vir vermaak gebruik. Dit is 'n visuele medium wat eerder die gehoor se sig prikkel as hul gehoor. Toneelpoppe is fassinerend omdat daar soveel aanskoulike en boeiende aspekte is, byvoorbeeld klank, beweging, ontwerp en die aard van die toneelpop soos bespreek in hoofstuk 3. Terselfdertyd dien die toneelpop ook as 'n sekere soort ontvlugting omdat enige iets moontlik is in die poppeteater (Du Toit 1999:40). Toneelpoppe word in sommige Oosterse- en Wes-Afrika lande in rituele en feeste gebruik. So word toneelpoppe ook gebruik as godsdienstige opvoedingsmiddel. Een van die mees algemene gebruike van die toneelpop is as opvoedingsmiddel (Fleming 1983:84). Soos gesien in 5.2 vind oud en jonk aanklank by poppeteater en daarom kan die toneelpop as opvoedingsmeganisme by alle ouderdomsgroepe gebruik word, ook volwassenes. Dit is nog 'n rede hoekom CHAPS se werk effektief is omdat hulle met die tweejaarlikse Edupuppets projek, onder andere die toneelpop as opvoedkundige medium bevorder. Die toneelpop kan ook dien as 'n terapeutiese hulpmiddel. Terapeute en sielkundiges begin al hoe meer van toneelpoppe gebruik maak tydens sessies met pasiënte (Wall 1965:80). Die toneelpop word ook in straatteater gebruik soos wat CHAPS hoofsaaklik doen. Vervolgens gaan laasgenoemde gebruik verder belig word.

### 5.4 Poppeteater as straatteater

CHAPS maak meestal van straatteater gebruik. Hiervoor word dikwels lewens- en reusegrootte toneelpoppe gebruik wat as straatteater dadelik die potensiële gehoor se aandag trek. In hoofstuk 4 is verduidelik dat die toneelpop in sekere gevalle meer voordelig is om te gebruik as die gewone akteur. Sulke groot toneelpoppe is duidelik sigbaar en styg bo die gehoor en wye agtergrond uit. Die grootte van die toneelpoppe verseker nie net dat hulle sigbaar is nie, maar lei tot 'n vergrote visuele inpak wat ook die trefkrag van boodskap kan verhoog. Die oordrewe grootte van die toneelpoppe beskik oor die potensiaal om die sosiale kwessie en boodskap te vergroot. Die grootte van die toneelpoppe is ongewoon en onderskei die toneelpoppe van gewone mense as iets buitengewoons. Hierdie is 'n duidelike voordeel van die toneelpop bo die gewone akteur.

As straatteater word die poppespel nie noodwendig vooraf onder die teikengehoor se aandag gebring nie. Daarom is dit nodig om die teikengehoor nader te lok en dit geskied dikwels deur middel van musiek (Mason 1992:13). Die poppespelers fluit, speel op tromme en ander instrumente en maak van klanke en ritmes wat eie aan Kenia is, gebruik. Die musiek trek op 'n effektiewe wyse die mense se aandag en is vermaaklik (Mboyo 2008). Die musiek is redelik bekend en tradisioneel van aard. Tromme vorm deel van Kenia se kulturele en tradisionele uitdrukkingsvorme. Dit is belangrik dat daar iets bekends moet wees waarmee die mense kan identifiseer, veral omdat die *performance*-vorm (naamlik poppeteater) nie tradisioneel is nie. Die konsepte van poppeteater as 'n nuwe uitdrukkingsvorm word daarom met 'n bekende tradisionele *performance*-vorm gekombineer.

Alhoewel die gehoor se aandag makliker getrek kan word deur 'n dramatiese voorstelling, veral met buitengewone groot toneelpoppe wat al reeds ongewoon is, beteken dit nie dat die gehoor noodwendig geboeid gaan bly nie. Dit is dus belangrik dat die inhoud relevant en prikkelend moet wees. Die gebeure wat deur CHAPS uitgespeel word, is juis uit die werklike sosiale omstandighede geneem en gehore, al is hulle in die geval van straatteater nie 'n gesellekteerde gehoor nie, kan dus daarmee identifiseer. Dit maak dit dus ook baie belangrik dat CHAPS sekere beginsels van gemeenskapsontwikkeling moet toepas.

### 5.5 CHAPS se benadering tot gemeenskapsontwikkeling

Mboyo (2006) gee die volgende beskrywing van die Kakuyuni Puppeteers se projek '*Je, mwanithamini?*' *The Story of Kadzo the village girl* en dit illustreer hulle benadering tot tradisie-gedrewe probleme baie goed:

Through the story of Kadzo the puppeteers are able to present the challenges faced by the traditional woman in a modern and fast changing society. As the story unfolds, one wouldn't fail to realize a confrontation in the making. Traditions and customs that are used to justify gender bias are laid in the open. As the realities sink in the minds of the audience/community, a new realization is born - the need for dialogue and compromise. This in turn paves way for collective discussion, which is why the whole process is initiated in the first place...Reverting to the story of Kadzo, the puppeteers 'carry' her (life) to the farthest depth of the conflict, where her father (Baba Kadzo) threatens to disown her if she refuses to marry Karisa, a local headman whose wealth he is after. The play pauses and a heated discussion follows among the community members...finally it is resolved that Kadzo should continue with her education. Baba Kadzo, half-heartedly, accepts the verdict warning of dire consequences if she and her mother continue to oppose him in the future. The play then takes a positive turn and

depicts the future, educated Kadzo contributing to the development of the community and everyone is satisfied... The results of dialoging with the community are overwhelming. The community readily accepts and participates in the process since it is about them by their people in their own language. They are finally willing to face the problem themselves.

Schutte (2000:6) verduidelik in *People First: Determining Priorities for Community Development* dat daar drie groot foute in gemeenskapsontwikkeling gemaak kan word. Eerstens kan verkeerde projekte geloods word, met ander woorde 'n bepaalde gemeenskap se werklike probleme word nie aangespreek nie en sekere aannames word gemaak. Die tweede en derde probleme wat ondervind word, is dat die projekte te vroeg of te laat onderneem word. Die gevolg is dat die gemeenskap nie gereed is vir sogenaamde projek nie, hetsy emosioneel, finansieel of sosiaal. Projekte wat te laat aangepak word, maak nie 'n effektiewe inpak nie, omdat die probleme moontlik al verander het of sekere verskuiwings plaasgevind het. CHAPS se werk is egter op sekere gemeenskappe gerig en probleme wat in daardie gemeenskappe geïdentifiseer is (Mboyo 2008). MIV/VIGS is 'n algemene probleem wat pandemiese afmetings in sub-Sahara aanneem en is daarom vir die breë bevolking van belang. MIV/VIGS is een van die grootste sosiale probleme in Kenia.

Die kostuums van die toneelpoppe lyk byvoorbeeld soos die inwoners se kleredrag, sodat hul kan aanklank vind by of identifiseer met die toneelpoppe. Dit is 'n visuele ooreenkoms en dui op die noodsaaklikheid van ontwerp as 'n tekensisteem van die toneelpop. Ontwerp word dus effektief gebruik deurdat die kostuum van die toneelpop so ontwerp is sodat die gehoor met die toneelpop kan identifiseer. Aangesien die gebruik van toneelpoppe alreeds vreemd vir die gehoor is, is hierdie ooreenkomste wat deur middel van ontwerp bewerkstellig word, uiters noodsaaklik. As daar nie 'n mate van ooreenkoms tussen die toneelpoppe se voorkoms en die gehoor is nie, ontstaan die gevaar dat die *performance* te vreemd is vir die gehoor. Dit sal dan die effektiwiteit van die produksie en die geloofwaardigheid van die boodskap, belemmer.

CHAPS se benadering is ook effektief omdat hulle onder andere van toneelpoppe as 'n aanloklike nuwigheid gebruik maak, en (net soos by arepp) is daar na afloop van 'n *performance*, besprekings en demonstrasies wat die boodskap verstewig en die gehoor aktief betrek in besluitneming. Gedurende hierdie besprekings kan die gehoor 'n geleentheid kry om verdere kwessies met die fasiliteerders te bespreek. Die *performances* is interaktief.

Dit beteken dat die gehoor gedurende die opvoering met die toneelpoppe en die fasiliteerders kan kommunikeer. Die gehoor word in hierdie gevalle “spectators”<sup>2</sup> genoem. Hul kyk na die opvoering en dien dus as die gehoor, maar hul kan ook met voorstelle deelneem aan die gebeure op die verhoog.

Gedurende hierdie navorsing kon nie inligting verkry word om te bepaal hoe gereeld en verspreid dié opvoerings plaasvind nie. Gemeenskapsgeörienteerde programme moet op ’n gereelde basies aangebied word om ’n werklike inpak op die gemeenskap te maak (Lombard 1991:287). Daar moet opvolgbesoeke wees, want om met groot onderbrekings na ’n gemeenskap te gaan wat intensiewe sosiale probleme het, gaan moeilik ’n verskil aan die inwoners in die gemeenskap se lewens maak. Hierdie opvolgwerk is veral noodsaaklik waar daar met probleme wat as gevolg van tradisies ontstaan, omgegaan word. Een enkele produksie, met of sonder die gebruik van toneelpoppe, gaan nie die verandering van ’n tradisie kan verander nie. Die opvolgwerk en opvolgproduksies wat na hierdie gemeenskappe geneem word, is daarom van kardinale belang.

Hoekom kan poppeteater meer effektief wees as ’n ander vorm van ingryping? Kleur, ras en kultuur kan moontlik ’n invloed hê op die reaksie van gehore wanneer sensitiewe probleme bespreek word (Mboyo 2008). Die toneelpoppe wat arepp in *Puppets against AIDS* gebruik het, was byvoorbeeld grys om onder andere te simboliseer dat alle rasse bloot gestel is aan die virus. In *Puppets for Democracy* het die kleurvolle toneelpoppe van arepp weer die sogenaamde reënboognasie versinnebeeld (Friedman. Geen datum: Internetbron).

Die toneelpop kan egter nie net kultuurgrense afbreek nie, maar ook taalgrense omdat dit sterk visueel gerig is. Daarby breek dit ook vooroordele af omdat die toneelpop weens sy visueel-metaforiese en simboliese aard en die toneelpop se dubbele aard, vrese afbreek. Friedman (Geen datum: Internetbron) verwys tereg na die neutraliteit van die poppeteater: “Puppetry breaks down barriers...because it represent the ’neutral’ aspect of the human“ . Dis uiters belangrik vir CHAPS se fasiliteerders om nie mense te veroordeel en aannames te maak rondom etniese- en kultuurgroepe nie en ’n medium te gebruik waarmee die gehore veilig voel.

---

<sup>2</sup> Daar kan gekyk word na *Theatre of the Oppressed* (Boal 1985), *Games for actors and non-actors* (Boal 2002), *The Rainbow of desire: the Boal method of theatre and therapy*, *Pedagogy of hope: reliving pedagogy of the oppressed* (Boal 1995) vir meer inligting oor die term “spectator”.

In die bekamping van MIV/VIGS speel die afbreking van kultuurgrense en vrese 'n baie belangrike rol. Riccio (2004:2) verwys met betrekking tot arepp en CHAPS se gebruik van grys toneelpoppe in sodanige veldtogte as volg:

Large gray puppets can be seen by huge crowds on a busy street and are a sure way to gather people to watch the show. Their gray skin-tones rid the performance of any racial and cultural stigmas and taboos associated with AIDS being transmitted from one particular group of people to another.

'n Artikel in *The Sydney Morning Herald* van 14 Januarie 1989, 'n dagkoerant in Australië, het berig oor 'n VIGS-plakkaat wat in Pretoria versprei is. Op die plakkaat is daar 'n groep swart mense wat om 'n kis by 'n begraafplaas staan. Dit was 'n oneffektiewe manier om mense bewus te maak van die probleem, want swart mense het gevoel dat dit 'n onrealistiese en rassistiese uitbeelding is:

Blacks complained that the picture created the impression that whites didn't catch AIDS, that the coffin in the picture looked too expensive, and that a real funeral would have drawn many more mourners (Getz 1989:6).

Hierdie bewusmaking was oneffektief en onjuis omdat die plakkaat mense gestereotipeer het. Die feit dat daar net swart mense op die plakkaat was, het die indruk geskep dat net swart mense VIGS kan kry. Die plakaat is dus onbetroubaar as 'n bron van informasie. Alhoewel CHAPS nie met kultuurgroepe te make kry wat ooglopend ten opsigte van kleur verskil nie, is dit nogtans belangrik om die boodskap te versprei dat oud en jonk, ryk en arm en enige kultuurgroep vatbaar is vir die virus.

#### 5.6 Die inherente aard van die toneelpop

Die toneelpop is 'n visuele metafoer. Die toneelpop verteenwoordig lewe, maar terselfdertyd is dit 'n visuele kunsvorm met simboliese kwaliteite, soos aangedui in hoofstuk 4 en die voorafgaande afdeling. Dit is dan ook een van die redes hoekom Community Health and Awareness Puppeteers verkies om met toneelpoppe te werk. Toneelpoppe beskik ook oor 'n sekere neutraliteit. Die toneelpop is 'n karakter sonder 'n persoonlikheid, sosiale en politiese agtergrond.



Toneelpoppe se ontwerp is baie kere nie realisties nie, omdat die 'velkleure' van die toneelpoppe soms blou, pers en geel is. Hierdie kleure is natuurlik nie tradisionele rassekleure nie. Daarom kan toneelpoppe juis volgens Kruger (2004: Internetbron) politieke, sosiale en rasse kwessies aanspreek: "[B]ecause it represents the 'neutral' aspects of the human, exaggerating its larger than life issues". Hierdie distorsie wat deur middel van kleur toegepas word, maak egter nie die toneelpop so vreemd dat die gehoor nie kan agterkom dat dit 'n mens voorstel nie.

Toneelpoppe word nie as bedreigend deur 'n gehoor ervaar nie en is moontlik een van die redes vir die sukses en gewildheid van die medium in Kenia:

Puppetry in Kenya has flourished because it is a non-threatening and has the uncanny ability to entertain and communicate simple and directly (Riccio 2004:2).

Die toneelpop het ook die potensiaal om verskeie kulturele groepe in een produksie aan te spreek:

In Nairobi, which has seen massive urban migrations from Kenya's rural areas, puppetry has become an ideal way to communicate across potentially contentious ethnic identities. Rural areas have similarly experienced traumatizing economic, health and political disruptions-which are concomitant with the long-term demise of traditional cultural practices-serving to elevate puppetry to a viable and acceptable communicator of issues of vital importance. The role of puppetry has grown to such an extent in a nation undergoing disruptive flux that Simon Karaija, from a Riff Valley group, saw puppetry as, 'A way to preserve traditions and our stories' (Riccio 2004:2).

Dit is ook duidelik dat die toneelpoppe nie net gebruik kan word om tradisionele gebruike te verander nie, maar die toneelpop word ook 'n medium waardeur die gesonde tradisionele gebruike van 'n gemeenskap, bevorder kan word.

## 5.7 Die toneelpop se potensiaal om ongeletterdheid te oorkom

Een van die ander groot probleme in Kenia is ongeletterdheid, veral onder vrouens. Hierdie probleem ontstaan omdat die vrou tradisioneel nie geregtig is op formele onderrig nie, soos bespreek is in hoofstuk 2. Hierdie probleem dra weer by tot ander soiale probleme soos byvoorbeeld MIV/VIGS en kwessies rondom gesinsbeplanning. Die vrouens kan nie lees of skryf nie en kan bv. nie pamflette lees waarin hierdie kwessies aangespreek word nie. 'n Televisie en selfs 'n radio is nie 'n algemene gebruiksartikel in die landelike gebiede en arm stedelike gebiede nie. Met ander woorde, dit is byna onmoontlik om vroue met behulp van die openbare media oor sekere belangrike kwessies op te voed, kwessies wat hulle gesondheid en lewens beïnvloed. Hul word geïsoleer omdat hul nie toegang tot tegnologie het nie.

Die toneelpop is 'n ideale middel om die vrouens, ander ongeletterdes en semi-geletterdes op te voed, want hul hoef nie te kan lees of skryf om die produksie te verstaan nie en die poppeteater is gratis. Die sukses van poppeteater in hierdie verband is heelwaarskynlik toe te skryf aan die visuele aard van die kunsvorm. Kruger (2007:70) sê die volgende in hierdie verband:

Many of the educational puppet projects in Africa are aimed at people with limited access to radio, television and newspapers as critical sources of information and powerful interventional tools. The inhabitants of Mathare Valley in Nairobi, for example, have hardly any access to any mass media because of the prevailing poverty and a lack of opportunities which result in illiteracy... Radio and television cannot have an impact on poor communities who are isolated from any form of electronic-based information, and local resources such as traditional means of expression have to be used. Throughout Africa people have relied for generations on traditional forms of communication such as story telling, puppet and mask performances, songs and dance to act as learning spaces where knowledge is shared and communities are educated.

Die vermoë van poppeteater om mense met 'n beperkte mate van geletterdheid te onderrig, hou verband met die tekensisteme, die algemene spelbeginsels van die poppeteater en die simbolisies aard van die toneelp

This ability probably lies in the fact that two of the three sign systems of the puppet theatre, namely design and movement, are visual systems, as well as the fact that representation, simplification, exaggeration and reduction are basic interlinked principles of puppetry. The puppet is a visual and symbolic representation. As in any representation, the number of elements included in the portrayal is reduced. The process of reduction can be described as simplification in order to exaggerate. As a visual symbol, the puppet is a simplification of reality. As a representation of humankind, it takes on a singular and exaggerated character. These characteristics of the puppet theatre which are also applied in stylized and highly metaphorical ways for sophisticated audiences or communities where puppetry is part of the traditional expression, at the same time make it a very effective visual art to educate marginalised communities and individuals of all ages (Kruger 2007:70).

### 5.8 Gevolgtrekking

Die toneelpop besit die potensiaal om 'n uiters geslaagde medium te wees vir sosiale ingryping, veral in die geval van tradisieverwante probleme. Hierdie potensiaal is opgesluit in die inherente aard van die toneelpop as simbool en visuele metafoor, die dubbele aard van die toneelpop wat lei tot 'n vryheid van spraak en veiligheidsbuffer, die visuele aard van die kunsvorm en algemene beginsels soos vereenvoudiging, en oordrywing. Hierdie eienskappe word deur CHAPS benut en gekombineer met 'n benadering tot sosiale ingryping waarin die grondbeginsels van gemeenskapsontwikkeling toegepas word.

## **Hoofstuk 6**

### **Slot**

#### **6.1 Samevatting**

In hoofstuk 2 is daar ondersoek ingestel na die tradisies van die verskillende kultuurgroepe van Kenia. Die ses stamme waarna gekyk is, is die Kikuyu, Luhya, Sambura en Maasai stamme. Die onderskeie stamme in Kenia is baie tradisievass en sommige van die verskillende stamme se tradisies stem ooreen. Die tradisies tussen hierdie stamme wat ooreenstemmend is, is die feit dat geslagsgelykheid nie bestaan nie. Hieruit vloei die lae sosiale stand van vroue wat onder andere meebring dat vroue in baie gevalle nie toegang tot formele onderrig het nie.

Poligamie kom ook voor binne al hierdie stamme. Die rede vir dié leefstyl is omdat mans se rykdom en aansien in 'n gemeenskap verhoog na aan leiding van die aantal vrouens wat hulle besit. Die mans ag vroue as seksuele voorwerpe wat kinders moet baar. Hieruit vloei geweld teen vroue, gedwonge huwelike, 'n gebrek aan gesinsbeplanning en die seksueel losbandige leefstyl van mans. Laasgenoemde dra weer by tot die verspreiding van oordraaglike geslagssiektes en die MIV-virus en hierdie probleem word weer vererger deur die feit dat dit tradisioneel onaanvaarbaar is om oor seks en die dood te praat. Dit lei dan weer daartoe dat die mense oningelig is oor die gevare van onbeskermd seks. Die hoë MIV/VIGS-syfer en die sterftes wat daarmee verband hou, het in Kenia baie weeskinders tot gevolg, omdat die ouers sterf en hulle kinders nie 'n heenkome het nie. MIV/VIGS dra ook by tot die armoede in die land. Die pogings van CHAPS moet dan teen hierdie agtergrond gesien word.

Die doel van hierdie studie was om te kyk of poppeteater die sosiale probleme in Kenia kan aanspreek en verbeter, en daarom as 'n effektiewe kommunikasiebron vir ontwikkelingsboodskappe kan dien. Die onderliggende veranderlikes wat die effektiwiteit van toneelpoppe as kommunikasiemedium in ontwikkelingsprogramme beïnvloed, moes daarom ondersoek word. Die aard van die toneelpop as leweloze voorwerp met 'n verbeelde lewe en die tekensisteme wat in die poppeteater gebruik word, is daarom ondersoek. Omdat die benadering wat tot sosiale ingryping gevolg word die effektiwiteit van die medium beïnvloed, is CHAPS se werkswyse ook ondersoek.

## 6.2 Gevolgtrekkings

In die ondersoek na die toneelpop as *performance*-voorwerp is bevind dat die toneelpop oor sekere inherente eienskappe beskik wat CHAPS in hulle werk ondersteun.

Alhoewel 'n toneelpop 'n lewelose voorwerp is, kan dit met behulp van 'n manipuleerder en die gehoor se verbeelding oor lewe beskik. Ontwerp, klank en beweging is die drie tekensisteme wat in die poppeteater gebruik word om 'n illusie van lewe te skep en die verskillende tekensisteme dra by tot die oordraging van 'n ontwikkelingsboodskap om poppeteater 'n betekenisdraende kommunikasiemiddel te maak.

In die ondersoek na die verskillende elemente van die poppeteater, is daar bevind dat die gebruik van klank wel belangrik is in die poppeteater, omdat dit die ander tekensisteme ondersteun en aanvul. Ontwerp en beweging is onmisbaar, want sonder beweging sou die toneelpop net 'n lewelose voorwerp bly. Die manipuleerder is baie belangrik omdat hy die toneelpop laat beweeg en dikwels ook as die spraakbuis vir die toneelpop optree.

In die geval van CHAPS word daar eerder van toneelpoppe as gewone akteurs gebruik gemaak. Toneelpoppe bedreig nie die mense nie, selfs al word sensitiewe kwessies aangespreek. Dit kan toegeskryf word aan die simboliese en dubbele aard van die toneelpop. Uit laasgenoemde vloei die uitsonderlike vryheid van spraak waaroor toneelpoppe beskik en hulle instaat stel om oor sensitiewe kwessies te praat.

Poppeteater is nie 'n inheemse tradisie van Kenia nie en dit dra daartoe by dat die skare gelok word deur veral lewensgrootte toneelpoppe. Hierdie lewensgrootte toneelpoppe wat deur CHAPS gebruik word, is duidelik sigbaar en beskik oor die potesiaal om 'n boodskap oordrewe te stel, die inligting sterk te belig en 'n emosionele inpak op die gehoor te maak. Die belangrikste is dat die gehoor aanklank vind by die toneelpoppe en die verhale wat deur die toneelpoppe vertel word. Die toneelpop breek deur rasse- en kultuurgrense omdat die mense nie bedreig voel deur die toneelpoppe nie en die boodskap visueel ondersteun word. Die visuele aard van poppeteater maak dit ook toeganklik vir gehore met gebrekkige geletterdheid.

Die natuurlike eienskappe van die toneelpop word goed aangevul deur CHAPS se benadering tot sosiale ingryping. Een van die belangrikste eienskappe van CHAPS is dat hulle nie vooropgestelde idees het wanneer hulle spesifieke gemeenskappe besoek nie. Hul doen navorsing om presies te weet wat die probleme van 'n spesifieke gemeenskap is en die gefasiliteerde besprekings skep die moontlikheid vir 'n gemeenskap om 'n kwessie sonder konflik te bespreek. Sekere probleme, onder andere MIV/VIGS, is egter 'n wydverspreide probleem wat alle gemeenskappe raak en in hierdie geval word dit deur middel van straatteater aangespreek.

As ons dan as slotsamevatting na die navorsingsvraag van hierdie studie terugkeer, is bevind dat poppeteater 'n geskikte manier is om Kenia se sosiale probleme wat uit tradisionele gebruike ontstaan, aan te spreek. Toneelpoppe is simbolies van aard en die gehoor kan dus identifiseer met die probleme wat deur die toneelpoppe voorgestel word. Die poppeteater is nie 'n bedrygende kommunikasiemedium nie en die gebruik van die toneelpop vergemaklik die kommunikasie van ontwikkelingsboodskappe, aangesien die toneelpop kwessies kan aanspreek wat nie noodwendig deur gewone akteurs aangespreek kan word nie, omdat dit as 'n kulturele taboo gesien word om oor sekere onderwerpe te praat en dit hewige reaksie kan ontlok om tradisies teen te staan.

### 6.3 Moontlike verdere navorsing

In hierdie studie is daar alleenlik na Kenia gekyk en hoe poppeteater die sosiale probleme aanspreek. Lande in ander dele van die Afrika-kontinent se tradisies verskil moontlik van die tradisies wat in Kenia gevind word. Dit is dus belangrik om te sien of poppeteater ook 'n verskil kan maak in dié lande. 'n Interessante studie sal ook 'n vergelyking wees tussen ontwikkelingsboodskappe wat deur middel van toneelpoppe oorgedra word in lande met inheemse toneelpoptradisies en die effektiwiteit daarvan te meet teenoor lande soos Kenia wat nie 'n inheemse toneelpoptradisie het nie.

Die volhoubaarheid van ontwikkelingsprogramme skyn 'n probleem te wees. Die vraagstukke rondom die volhoubaarheid en hoe volhoubare programme die effektiwiteit van die ontwikkelingswerk beïnvloed, kan ook verder ondersoek word.

## **Bibliografie**

Allen, A.B. 1947. *Puppetry for Beginners*. Surrey: Wills Gardner en Darton.

Arnoldi, M.J. 1995. *Playing with Time; Art and Performance in Central Mali*, Bloomington: Indiana University Press.

Arnott, P. 1962. *Plays without People*. Indiana: Indiana University Press.

Badenhorst, Z. 2007. *The Influence of African Forms and Themes on the work of the Handspring Puppet Company*. Ongepubliseerde Artikel. Sentrum vir Teater en Performance Studies, Universiteit van Stellenbosch.

Baird, B. 1965. *The Art of the Puppet*. New York: Macmillan.

Batchelder, M. H. 1947. *Rod-Puppets and the Human Theatre*. Columbus: Ohio State University Press.

Beaumont, C. 1958. *Puppets and Puppetry*. Londen en New York: Studio Publications.

Binyon, H. 1966. *Puppetry Today*. London: Studio Vista.

Boal, A. 1985. *Theatre of the oppressed*. New York: Theatre Communications Group.

Boal, A. 1995. *The Rainbow of desire: the Boal method of theatre and therapy*. Londen: Routledge.

Boal, A. 2002. *Games for actors and non-actors*. Londen: Routledge.

Bussel, J. 1951. *The Puppet Theatre*. Faber en Faber.

Du Toit, J. 1999. *'n Ondersoek na die gebruiksmoontlikhede van die toneelpop*. M-Tesis. Universiteit van Stellenbosch.

- Engler, L. en Fijan, C. 1973. *Making Puppets Come Alive*. Devon: David and Charles (Holdings).
- Evec, J. 1957. *Puppetry*. Londen: W.G. Foyle.
- FPPS Brosjurre. Geen datum.
- Getz, A. 1989. Promiscuous puppets pay the price of AIDS. *The Sydney Morning Herald*: 6 Januarie 14.
- Hertzberg, L. 1977. *Poppespel vir oud en jonk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Honderich, T. (Red) 1995. *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Jones, K.L. 1987. Foot Puppetry in Korea. *Puppetry Journal*. Vol 38: nr 2
- Jurkowski, H. 1988. *Aspects of Puppet Theatre*. Londen: Puppet Theatre Centre Trust.
- Kruger, M. 1987. *Poppespel. 'n Ondersoek na die spelbeginsels, karakter en gebruiksmoontlikhede van die toneelpop*. M-Tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Kruger, M. 2007. Puppets in Education and Development in Africa: the puppet's dual nature and sign systems in action. *South African Theatre Journal*. Vol 21: 2007. pp. 64-74.
- Lombard, A. et al. 1991. *Gemeenskapswerk en gemeenskapsontwikkeling: Perspektiewe op mensontwikkeling*. Pretoria: HAUM-Tersiêr.
- Mason, B. 1992. *Street Theatre and other outdoor performance*. Londen en New York: Routledge.
- Mboyo, A. 2006. 'Je, mwanithamini?' *The Story of Kadzo the village girl*. Ongepubliseerde dokument, FPPS, Kenia.



- Mboyo, A. 2008. *CHAPS*. Ongepubliseerde dokument. Verkry deur elektroniese korrespondensie.
- McKimmie, M. 1993. Puppets pull strings to beat AIDS virus. *The Wet Australian Wednesday*: 8, Maart 24.
- McCaslin, N. 1977. *Puppet fun*. New York: David McRay.
- Odendal, F.F. et al. 1965. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg en Kaapstad: Perskor-Uitgewery.
- Odhiambo, C.J. 2008. *Theatre for development in Kenya: in search of an effective procedure and methodology*. Eckersdorf : Thielmann & Breitingen, c2008
- Pateman, R. 1996. *Cultures of the world: Kenya*. Singapore: Times Editions.
- Potgieter, D.J. (Red). 1973. *Standard Encyclopaedia of South Africa*. Kaapstad: Nasou.
- Riccio, T. 2004. Kenya's Community Health Awareness Puppeteers. *PAJ: a journal of performance and art*. Vol 26: 2004. pp 1-12.
- Schutte, D.W. 2000. *People First: Determining Priorities For Community Development*. Parow Oos: Ebony Books.
- Shils, E. 1981. *Tradition*. Londen/Boston: Faber en Faber.
- Taylor, J R. 1966. *The Penguin Dictionary of the Theatre*. Harmondsworth; Penguin Books.
- Tillis, S. 1992. *Towards a New Aesthetics of Puppetry*. New York: Greenwood Press.
- Van Erven, E. 2001. *Community Theatre: Global Perspectives*. Londen en New York: Routledge
- Wall, L.V, White, G.A en Philpot A.R. 1965. *The Puppet Book*. Londen: Faber and Faber.

Whanslaw, H.W. 1950. *Shadow play*. Surrey: Wells Gardner en Darton.

### **Elektroniese bronne**

arepp: Theatre for life. s.a. *General Profile*. <http://www.arepp.org.za/generalprofile.htm>.

Onttrek vanaf internet op 3 November 2007.

Crawley, M. s.a. *Puppets get people past taboos*.

<http://www.csmonitor.com/2002/0319/p13s01-lecs.html>. Onttrek vanaf internet op 8 Oktober 2007.

Gary Friedman Productions. s.a. *Puppets in Education*.

<http://www.africanpuppet.com/educmenu7.html>. Onttrek vanaf internet op 29 Mei 2008.

Global Literacy Project. 2008. *The problem of Defining Culture: The Samburu People*.

<http://glpinc.org/Classroom%20Activities/Kenya%20Articles/What%20is%20K...>

Onttrek vanaf internet op 1 Augustus 2008.

Haub, C. 2007. *World Population Data Sheet*.

<http://www.prb.org/Articles/2008/kenya.aspx>. Onttrek vanaf internet op 1 Augustus.

Hoppe, K. 2000. *Kikuyu*.

<http://www.mnsu.edu/emuseum/cultural/oldworld/africa/kikuyu.html>. Onttrek vanaf internet op 1 Augustus 2008.

*Kenya's HIV/AIDS prevalence rate drops to 5.1 percent in 2006*. 2007.

<http://english.people.com.cn/90001/90777/6238783.pdf>

Onttrek vanaf internet op 2 Julie 2008

Kruger, M. 2004. *Puppets in Entertainment-Education: Universal Principles and African Performance Tradition as a Model for Interaction*.

<http://www.comminit.com/africa/soul-beat-78.html>. Onttrek vanaf internet op 25 Mei

2007.

Mworongo, P. 1996. *Initiatives: Kenya. Puppets say it better.* <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?cmd>. Onttrek vanaf internet op 3 April 2007.

Nationalgeographic. 2002. *Reporter's Notebook: Female Circumcision in Africa.* [http://news.nationalgeographic.com/news/2002/02/0220\\_020219\\_TVcircumcision\\_2...](http://news.nationalgeographic.com/news/2002/02/0220_020219_TVcircumcision_2...)

Onttrek vanaf internet op 1 Augustus 2008.

O'Hare, J. 2002. *You and Me Puppets.* <http://www.unima-usa.org/festivals/kenya.html>.  
Onttrek vanaf internet op 13 Oktober 2007.

PakMed. 1996. *PubHealth: HIV/AIDS.* <http://pubhealth.info/aids2/rPage2442.html>.  
Onttrek vanaf internet op 7 Oktober 2007.

Sangonet. 2000. *Arepp: Theatre for life.*  
[http://www.sangonet.org.za/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6...](http://www.sangonet.org.za/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=6...)  
Onttrek vanaf internet op 7 Oktober 2007.

Soul Beat Africa. s.a. *Community for Change: Community health and Awareness Puppeteers.* <http://www.comminit.com/africa/prontversion.cgu?url>. Onttrek vanaf internet op 20 September 2007.

Ubu. 2007. *Ubu and the Truth Commission.*  
<http://www.handspringpuppet.co.za/html/frameind.html>. Onttrek vanaf internet op 20 Mei 2008.

US State Department. s.a. *AFROL Gender Profiles: Kenya.* [http://www.afrol.com/Categories/Women?profiles/kenya\\_women.htm](http://www.afrol.com/Categories/Women?profiles/kenya_women.htm). Onttrek vanaf internet op 25 September 2007.

Wikipedia. s.a. *Luhya.* <http://en.wikipedia.org/wiki/Luhya>  
Onttrek vanaf internet op 1 Augustus 2008