

## Realisme en roman in Afrika

Mineke Schipper

Het thema van Afrika en "de Afrikaan" is veelvuldig gebruikt in de Europese exotische en koloniale literatuur. Het heeft veel westerse auteurs geïnspireerd met alle daarbij behorende stereotypen en exotica. Emmanuel Obiechina heeft in zijn boek over de Westafrikaanse roman (1975: p.18) duidelijk gemaakt dat een roman als Daniel Defoe's *The Life Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720) "already embodies most of the stereotypes which were to characterize later European writing on Africa". Europese schrijvers raakten steeds meer gefascineerd door het Afrika-thema en begonnen zich geleidelijk als specialisten op het terrein van de *Africana* te beschouwen. Het is voor de Nigeriaan Obiechina de vraag hoeveel "echte" informatie dergelijke romans over Afrika bevatten. Zijn landgenoot Echeruo benadrukt in zijn studie over *Joyce Cary and the Novel of Africa* (1973):

"if there is anything 'true' of such novels, it is not essentially (or properly) in its setting or in its depiction of character and personality, but in the accuracy of its reflection of the imaginative temper of the author's culture" (a.w.: p.5).

Tegen de achtergrond van dit exotisch en koloniaal perspectief op de Afrikaanse werkelijkheid in de Europese roman begon de eerste generatie Afrikaanse romanschrijvers een eigen versie te geven van hetzelfde thema, de confrontatie tussen Afrikanen en Europeanen in Afrika. De bevooroordeelde witte normen moesten vernietigd worden, omdat vanuit Afrikaans perspectief de Europese koloniale literatuur het thema Afrika volstrekt niet realistisch

had behandeld.

Het geval van Chinua Achebe is bekend: een van de redenen waarom hij begon te schrijven was dat hij de Eurocentrische visie op Afrika in Joyce Cary's roman *Mister Johnson*, een boek dat in Nigeria speelt, wilde corrigeren. In een interview zei hij erover:

"this was a most superficial picture - not only of the country but even of the Nigerian character, and so I thought if this was famous, then perhaps someone ought to try and look at it from the inside" (in: Duerden and Pieterse 1972: p.4).

In zijn essay "An Image of Africa" viel Achebe ook de visie van Joseph Conrad op Afrika aan. Daarin concludeerde hij dat Conrad "a bloody racist" was:

"This simple truth is glossed over in criticism of his works due to the fact that white racism against Africa is such a normal way of thinking that its manifestations go completely undetected (...) The real question is the dehumanization of Africa and Africans which this age-long attitude has fostered and continues to foster in the world. And the question is whether a novel which celebrates this dehumanization, which depersonalizes a portion of the human race, can be called a great work of art. My answer is: No, it cannot" (Achebe 1978: p.9).

Veel Afrikaanse schrijvers zagen het als een van hun eerste taken om hun visie te geven op de Europese aanwezigheid in Afrika en op de koloniale werkelijkheid. Later werden andere realistische thema's gekozen die te maken hadden met nieuwe ontwikkelingen in de maatschappij. Europese personages kwamen daarin geleidelijk steeds minder voor, terwijl ze eerder, met name in Franstalige Afrikaanse romans over de koloniale tijd, opvallend sterk vertegenwoordigd waren (vgl. Schipper 1973). In de jaren zestig kwam daarin duidelijk verandering. De romanschrijvers hielden zich steeds meer bezig met de postkoloniale maatschappij. Hun kritisch engagement richtte zich tegen de sociale normen van de nieuwe elite die de

macht na de onafhankelijkheid had overgenomen. Met het aansnijden van nieuwe thema's vernietigden ze tegelijkertijd thema's die voordien gangbaar waren, zoals het beeld van de Europeaan, de koloniale tijd en het prekoloniale paradijs.

In de romanliteratuur wordt op verschillende manieren gereageerd op de heersende Europese opvattingen over cultuur en beschaving en op de exotisch-romantische visie op Afrika die daarmee samenhangt. In het algemeen hebben de auteurs de neiging tot "fictional documentation of cultural and sociological details" zoals Dan Izevbaye het formuleert in een interessant artikel getiteld "Issues in the Reassessment of the African Novel" (1979: p.15). De "vertelstrategie" van de eerste generatie van Afrikaanse romanciers doet deze Nigeriaanse criticus denken aan de manier waarop westerse realistische schrijvers reageerden op de Europese Romantiek in de negentiende eeuwse literatuur. Het essentiële verschil ligt natuurlijk in het feit dat het zich afzetten tegen bepaalde normen nu niet plaats vindt binnen éénzelfde culturele context, wat in de relatie tussen Romantici en Realisten in de Europese negentiende eeuw wel het geval was.

Hoe kan het verschil beschreven worden? Voor de westerse criticus die niet vertrouwd is met de Afrikaanse culturele achtergrond, heeft het "anders-zijn" van het beschreven milieu, de gewoonten, het leven van alledag, het effect van een voortdurende stroom van sociologische informatie in de vorm van fictie, een effect dat het in Afrika zelf niet zozeer heeft. Izevbaye merkt op dat een Afrikaan door een vergelijkbare overvloed aan sociologische details getroffen kan worden in Europese romans. Het valt de lezer gewoonweg minder op wanneer hij de culturele context goed kent. Vooral de eigen culturele achtergrond wordt door de lezer als "natuurlijk" geaccepteerd:

"For any one of Sir Walter Scott's historical novels of Scotland or the fairly contemporary account of London life which we find in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*

a 'truly African' reader - if it were possible for him to read English without a good knowledge of its cultural background - would require as full a glossary as the average English reader would need to enter the literary world of *The Interpreters and Petals of Blood*" (Ibid.: p.16).

Zowel in westerse als in Afrikaanse literatuur moet de "sociologische" informatie geïntegreerd worden in de tekststructuur. De informatie waarover de auteur beschikt, zijn "kaartsysteem", mag niet als zodanig geëtaleerd worden. De vraag of hij daarin geslaagd is en of hij als auteur een aanvaardbare literaire tekst heeft gecreeërd zal door de lezer beantwoord worden op grond van diens eigen criteria die niet alleen worden ingegeven door zijn culturele achtergrond maar ook door de (sociologische) kennis die hij heeft van de culturele achtergrond van de onderhavige literaire tekst.

Veel Afrikaanse romans verwijzen "realistisch" naar de Afrikaanse geschiedenis, hoofdzakelijk recente geschiedenis. Dat gebeurt dikwijls vrij rechtstreeks. Er worden historische namen genoemd van personen en plaatsen, er wordt gerefereerd aan bekende gebeurtenissen als oorlogen, gevechten, conflicten, stakingen enzovoort. Dit is wat Philippe Hamon in zijn artikel over realisme (1973) "mega-geschiedenis" noemde, de echte geschiedenis die parallel loopt met de (illusie van) werkelijkheid in de literaire tekst. Er zijn veel van zulke verwijzingen in romans uit heel Afrika.

Een goed voorbeeld is Sembène Ousmane's *L'harmattan* (1964), een roman die gebaseerd is op het thema van het *Référendum* uit 1958 dat de Franse autoriteiten organiseerden om de Franse koloniën onder Franse zeggenschap te houden. De jonge Afrikanen verzetten zich tegen de tendens van de meerderheid om ten gunste van de nieuwe grondwet te stemmen en daarmee deel uit te maken van de Franse *Communauté*. De roman wordt voorafgegaan door een interessant voorwoord van de auteur die verklaart:

"Ik houd me niet bezig met romantheorie. Toch herinner ik me dat oudtijds de verteller niet alleen het dynamische element van zijn clan of dorp was, maar de duidelijk aanwezige getuige van elke gebeurtenis. Hij registreerde en presenteerde, ten overstaan van allen, onder de palaverboom, wat iedereen deed of niet deed. Het idee dat achter mijn werk zit komt eigenlijk voort uit die rol van leraar; zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid en bij de mensen blijven".

Een van de hoofdstukken van *L'harmattan* heet *Le Référendum* en de historische datum wordt vermeld: 28 september 1958. Daarna wordt verteld hoe de mensen omgekocht zijn om ja te stemmen door middel van cadeaus, gratis wijn en bier, geld en Franse vlaggen. De vrouwen bezweken voor honderden meters katoenen stoffen met de afbeelding van Generaal de Gaulle erop, zodat ze alleen al door middel van hun kleding zouden laten zien dat ze vóór de Franse regering waren (pp. 285 e.v.)

Een ander bekend voorbeeld is Ngugi's *A Grain of Wheat* (1967), dat in Kenya speelt aan de vooravond van de onafhankelijkheid. Er komen veel historische verwijzingen in voor naar de koloniale tijd, het verzet, de Mau Mau, de vrijheidsstrijd, de "partij", de wereldoorlogen, de Koningin van Engeland, leiders als Harry Thuku en Jomo Kenyatta en de onafhankelijkheidsceremonie. Twee fragmenten ter illustratie:

"Zo zagen de mensen in Harry Thuku een man met een boodschap van God: Ga tot de Farao en zeg hem, laat mijn volk gaan, laat mijn volk gaan. En de mensen zwoeren, dat zij Harry zouden volgen door de woestijn (...)

Maar de blanke had niet geslapen. De jonge Harry werd in de boeien geslagen en ontliet ternauwernood het gat, waarin Waiyaki levend begraven was. Was dit het teken waarop zij gewacht hadden? De mensen gingen naar Nairobi. Ze legden een eed af dat ze dag en nacht voor het State House zouden doorbrengen tot de Gouverneur zelf Harry aan hen teruggaf.

Warui was toen een jonge man en hij liep het hele eind vanaf Thabai om aan de stoet deel te nemen. Hij vergat

het grote gebeuren nooit. Toen Jomo Kenyatta en andere Partijleiders in 1952 gearresteerd werden, herinnerde Warui hen aan de demonstratie van 1923. 'De jonge mensen zouden voor Jomo moeten doen, wat wij voor Harry deden. Ik heb nog nooit iets zo groots gezien als die stoet mannen en vrouwen', verklaarde hij, terwijl hij zachtjes aan zijn baard plukte" (Nederlandse vertaling 1979: pp.22 e.v.).

In dit citaat worden de historische feiten verbonden met de herinneringen van de mensen in Kenya in het algemeen en die van de romanpersonages in het bijzonder. In het tweede voorbeeld is het belang van de echte geschiedenis als feitelijk referentiekader voor de persoonlijke geschiedenis duidelijk. Het veertiende hoofdstuk vertelt over de plechtigheden die de onafhankelijkheid omgaven. De auteur presenteert eerst zijn "systeemkaarten" met kennis van de werkelijke gebeurtenissen, hoe het ging, hoe de kranten erover schreven.

In een volgend gedeelte gaat de verteller plotse-ling over van de derdepersoons-verteltechniek in die van de eerstepersoon, waarbij hij zijn eigen ervaringen weer voor zich ziet, de onafhankelijkheidsfeestelijkheden in het dorp:

"Kenya kreeg haar Uhuru terug van de Engelsen op 12 december 1963. Eén minuut voor middernacht werden de lichten in het stadion van Nairobi gedoofd, zodat de mensen, die uit het hele land en de hele wereld daar bijeengekomen waren voor de middernachtelijke plechtigheid in het donker gehuld waren. De Union Jack werd in het donker snel omlaag gehaald. Toen de lichten weer aangingen, wapperde, klapperde en wuifde de nieuwe Kenyaanse vlag in de lucht. De politiekapel speelde het nieuwe volkslied en de menigte juichte aan een stuk, toen ze zag, dat de vlag zwart, rood en groen was. Het gejuich klonk als een intens gekraak van vele bomen, die tegelijk op de dikke modderlaag van het stadion neerstorten.

Ondanks de motregen leek het er in ons dorp op, dat alle mannen, vrouwen en kinderen de straat opgegaan waren, waar ze zongen en dansten in de modder" (Nederlandse vertaling 1979: p.253).



De "authenticiteit" van de echte geschiedenis onderstreept inderdaad het werkelijkheidseffect dat de tekst op de lezer heeft: zo ging het, lijkt de auteur te zeggen, zowel in het hele land als op het persoonlijke vlak; hij laat daarover geen twijfel bestaan.

Vervolgens situeert de realist in dat historisch kader dan het wel en wee van de groep die de historische gebeurtenissen beleeft binnen de eigen gemeenschap: het traditionele dorp in Camara Laye's *L'enfant noir* (1953) of Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (1959), Ferdinand Oyono's *Le vieux nègre et la médaille* (1956) of Ngugi's al genoemde *A Grain of Wheat* (1967). We komen ook groepen in de stad tegen, bijvoorbeeld de kleine kring van progressieve jongeren in Sembène Ousmane's *L'harmattan* of de vakbondsleiders in zijn *Les bouts de bois de Dieu* die tegenover de aangepaste meerderheid staan of groepen koloniale blanken zoals die onvergetelijk worden geschilderd door de Kameroenese schrijvers Oyono en Beti, maar ze zijn ook elders te vinden als personages in Ngugi's werk of dat van andere Oostafrikaanse romans en natuurlijk in veel Zuidafrikaanse literatuur. Andere groepen die geregeld voorkomen zijn studenten, politici, zakenlieden, de nieuwe elite.

In zijn interessante boek *The Novel and Contemporary Experience in Africa* (1977), maakt Shatto Arthur Gakwandi onderscheid tussen twee soorten realisme:

"The first type concerns itself primarily with the behaviour of man, the individual being treated as an autonomous entity. The second type takes the whole breadth of society as its subject matter and examines how customs, conventions, social institutions and individuals inter-relate. The first type is what has come to be known as psychological realism, the second as social realism. With social realism, the individual is treated as a social unit; most often he is silhouetted against the institutions, traditions and general behaviour of his society so as to underscore his insignificance. His aspirations, achievements and dis-

appointments are seen as conditioned by his place in a given society and can be used to raise wider ethical, moral and social issues.

Social realism became a major fictional technique in nineteenth century Europe and it may be said to constitute the central heritage of the African novel from its European ancestor. In essence and technique the African novel has borrowed heavily from the European novel (...) the leading African novelists have been satisfied with employing the techniques developed by European realism and having used them to comment upon African experience" (pp.126,127).

We zullen een aantal technieken van sociaal realisme in de Afrikaanse roman proberen op te sporen en te beschrijven. Is het waar wat Gakwandi beweert, dat er geen verschil is in kenmerken tussen de Europese negentiende-eeuwse realistische roman en de Afrikaanse? Heeft de Afrikaanse romanschrijver alleen maar "unaltered basic forms with a local colour" gebruikt? Of is er ook iets anders te vinden? Om op deze zaak wat dieper in te gaan is het waarschijnlijk het meest praktisch om meteen maar naar het werk te gaan kijken van de auteur die ik voor dit doel heb uitgekozen omdat hij algemeen erkend wordt als een Afrikaanse realist: Sembène Ousmane en meer in het bijzonder zijn roman *Les bouts de bois de Dieu*.

Wij kijken eerst naar de auteurs-intentie en het gebruik dat gemaakt wordt van de *mega-geschiedenis*, de *sociale context* en de *setting* van zijn werk. Later gaan we dan in op de *technieken*, het gebruik van *taal* en *intertextualiteit* in die roman.

In een interview, enkele jaren geleden, vroeg ik Sembène of hij het Socialistisch Realisme aanhangt. Dat was niet het geval. Volgens hem hoorde het Socialistisch Realisme alleen in de socialistische landen thuis, al had hij niets tegen die beweging op zich:

"Ik ben een sociaal realist. Ik heb niet de neiging om grote helden te scheppen, integendeel, ik houd me



bezig met de alledaagse werkelijkheid, de vrouw die vecht om te overleven en die ploetert om haar kind te eten te geven, haar zorgen, haar hoop. Ik werk met het materiaal van het dagelijks leven van gewone mensen. Zij herkennen zich in mijn werk en identificeren zich met mijn personages".

Voor Sembène is het probleem of de werkelijkheid wel of niet beschrijfbaar is irrelevant. Hij ziet het als de taak van de schrijver de werkelijkheid in woorden om te zetten "zoals het echt is":

"De Afrikaanse schrijver moet midden in de maatschappij staan en tegelijkertijd deze werkelijkheid van buitenaf observeren (...) Ik neem deel aan de ontwikkelingen in de maatschappij en noteer ze. Ik ben een vechter, ik weet wat ik wil veranderen in de maatschappij en dat vergemakkelijkt mijn werk als schrijver. U hebt gelijk als u zegt dat mijn werk mee ontwikkelt met de maatschappij waarin ik leef, met alle ups en downs, nederlagen en overwinningen die daarbij horen (...) Ons vertrekpunt was de koloniale maatschappij. Dit systeem gaat nu gedeeltelijk schuilen achter de façade van de zwarte bourgeoisie. Mijn werk als schrijver is nauw verbonden met de strijd van de echte onafhankelijkheid. In Afrika dachten we eerst dat in 1960 met de Onafhankelijkheid het paradijs zou aanbreken. Nu weten we beter. De blanken zijn inderdaad weg, maar de machthebbers van nu gedragen zich precies hetzelfde (...) We worden geconfronteerd met de werkelijkheid van onze eigen bourgeoisie die aan de macht is en precies zo wil zijn als de witte bourgeoisie. Daarom zijn ze gewillige handlangers van het imperialisme in Afrika. We moeten de moed hebben om hun praktijken aan de kaak te stellen".

Deze uitspraken maken de visie van de auteur op de werkelijkheid vrij duidelijk. Vanaf het moment dat hij begon te schrijven heeft hij de maatschappelijke werkelijkheid van het leven van alledag willen weergeven en heeft hij uitvoerig verwezen naar concrete historische situaties, in een dateerbaar en localiseerbaar kader.

*Le dockeur noir* (1956) beschrijft het leven van de zwarte dokwerkers in de haven van Marseille

en de Franse racistische samenleving. Al Sembène's andere romans zijn in Afrika gesitueerd. Voor de historische context van de onafhankelijkheid speelt *O pays, mon beau peuple* (1958) in de Casamance in Senegal; *Les bouts de bois de Dieu* in de steden Bamako, Thiès en Dakar; *L'harmattan* (1964) in een niet nader genoemd Franstalig Afrikaans land dat vóór het Referendum van 1958 stemt. In *Xala* (1973) komen we de nieuwe Afrikaanse bourgeoisie - zoals die na de onafhankelijkheid opkwam tegen in de welgestelde zakenman El Hadji Abdou Kader Bèye en zijn collega's.

El Hadji's "*xala*" (Wolof woord voor impotentie) symboliseert de onmacht van de bourgeoisie om eerlijk om te gaan met haar rechteloos gemaakte landgenoten. Het is interessant om te zien hoe Sembène zelf de betekenis van deze roman uitlegt in het licht van de hedendaagse Afrikaanse werkelijkheid:

"*Xala* is in zekere zin het verhaal van een echt segment uit de geschiedenis: de geschiedenis van de hedendaagse bourgeoisie in de Derde Wereld waarvan de vertegenwoordigers, na de strijd tegen het kolonialisme zichzelf gemaakt hebben tot nieuwe klassen die alleen maar de bourgeoisie van de westerse wereld kunnen imiteren. Ik heb willen benadrukken dat alleen de massa de werkelijke oplossing voor ons probleem in handen heeft. Dat is de betekenis van de slotscène: je moet spuwen op de nieuwe bourgeoisie, je moet op ze braken, ze belachelijk maken. Dat is onze onvermijdelijke taak als we het nieuwe Afrika waar we van dromen willen verwezenlijken".

Sembène Ousmane's auteursintentie is duidelijk: hij wil het *echte* Afrika laten zien, zijn Afrika, dat is het Afrika van het volk. Volgens hem is het enige dat schrijvers of filmmakers moeten doen als ze sociale realisten willen zijn, het leven van de gewone mensen en hun problemen tot uitdrukking brengen.

Daarmee komen wij bij de *sociale context* van zijn werk. In het kader van de eigentijdse of "onmiddellijke" geschiedenis verwijst de romanschrijver naar concrete gebeurtenissen die zich voltrekken in de omgeving van zijn personages. Deze persona-

ges worden afgebeeld in hun milieu en verbonden met sociale groepen die tegenover een of meer andere sociale groepen worden gezet in de roman. Zo vinden we bijvoorbeeld zwarte dokwerkers tegenover racistische Fransen in *Le dockeur noir*; progressieve jongeren tegenover corrupte geassimileerde Afrikaanse geestelijken en politici in *L'harmattan*; werkgevers tegenover werknemers in *Les bouts de bois de Dieu*; de rijke elite tegenover het leger van de armen in *Xala*. En zo zijn er natuurlijk veel meer tegenstellingen tussen de verschillende sociale groepen waarnaar verwezen wordt.

In al Sembène's romans vinden we het streven naar vrijheid en de inspanningen van een opkomende groep die van onderaf naar de maatschappij kijkt, dat wil zeggen van de kant van onderdrukten die reageren op hun situatie, of het nu is als zwarten of als arbeiders, als vrouwen of als jongeren in hun verzet tegen witten of bazen of de oudere generatie.

Zoals veel schrijvers van zijn generatie voelt ook Sembène zich verplicht de Afrikaanse werkelijkheid van binnenuit en vanuit het perspectief van de gewone mensen ("le peuple") weer te geven. Luisteren is voor hem van wezenlijke betekenis of, in zijn eigen woorden: "Ik test het effect van wat ik heb geschreven uit, ik verifieer het bij de mensen zelf. Ik discussieer urenlang met ze... over heel duidelijke kwesties die in mijn werk voorkomen. Zo heb ik veel geleerd, vooral van de boeren". De auteur benadrukt dat hij niet de pretentie heeft te werken voor de mensen, maar dat hij wil blijven behoren tot hun groep (*non pas travailler pour le peuple, mais rester du peuple*).

Vanuit de literatuurwetenschap is dan de volgende vraag: waar moet zijn werk gesitueerd worden in de historische ontwikkelingen van literatuur en maatschappij die op elkaar inwerken? Er zijn verschillende lijnen die elkaar ontmoeten op een

kruispunt, literaire lijnen, culturele lijnen, ideologische lijnen, enzovoort. Om te beginnen de lijn van *orale literatuur*. In het interview beantwoordde hij een vraag over de functie van de orale literatuur voor de hedendaagse Afrikaanse letteren als volgt:

"De orale literatuur is bezig te verdwijnen. De moderne schrijvers hanteren haar meer en meer als een bron van inspiratie. Toch moeten we de hedendaagse werkelijkheid niet vergeten. En laten we vooral niet langer sentimenteel dromen over het geliefde oude Afrika in de verleden tijd zoals sommigen, met name Europeanen, nog plegen te doen. Binnenkort zal Afrika zijn oude verhalen niet langer mondeling overleveren aan de jongere generaties. Aan de ene kant is dat natuurlijk triest, maar aan de andere kant is het heel begrijpelijk: de ambitie van de jongere generatie rijkt verder dan de horizon van het dorp".

Sembène Ousmane vindt de functie van de orale traditie duidelijk minder belangrijk dan een aantal oudere Afrikaanse schrijvers. Te veel aandacht daarvoor zou verhullend kunnen werken ten aanzien van de hedendaagse werkelijkheid die hij in zijn romans en films wil laten zien. Niettemin is de lijn van de orale traditie in zijn werk aanwezig in het taalgebruik van de oude mensen die er als personages in voorkomen. We komen daar straks nog op terug bij het punt intertextualiteit. Sembène heeft gelijk als hij zegt dat de orale literatuur meer en meer vervangen wordt door moderne media als radio, film en televisie. Voor hem is het criterium van de effectiviteit, de band met het grootst mogelijke publiek, het belangrijkste. Een boek heeft meer lezers dan een orale voorstelling in het dorp toeschouwers heeft, maar een film heeft een groter publiek dan een boek, vooral in Afrika. Zo kwam hij tot de uitspraak dat vandaag de film de palaverboom vervangt.

De andere literaire lijn is die van de *geschreven literatuur*, in het bijzonder die van de roman. Sembène heeft invloeden ondergaan van westerse romanciers: de Franse schrijvers Balzac, Flaubert

en Zola, de Russische Dostojewski, Gogol en Chekhov. Het is de lijn van de traditionele Europese roman, niet het genre van de experimentele *nouveau roman*, omdat die volstrekt niet zou overeenkomen met de bedoeling van de auteur een talrijk publiek te willen bereiken.

Sembène Ousmane is grotendeels autodidact. Na de lagere school deed hij een vakbondstraining. Hij is dan ook niet erg beïnvloed door de intellectuele kringen in Frankrijk zoals de meeste Franstalige Afrikaanse schrijvers met een universitaire opleiding. De auteur beschouwt de Parijse intellectuelen als "te bourgeois om interessant te zijn" (zie Kesteloot 1963: pp.283 e.v.).

Een volgende stap is proberen uit te vinden welke normen de auteur heeft vernietigd, tegen welke normen hij zich heeft afgezet bij het schrijven. Ten eerste, *de literaire normen*: als een geschreven en gedeeltelijk westers beïnvloed genre, vormt de roman een breuk met de traditie vanuit Afrikaans literair perspectief, alleen al door de vorm. Ook door middel van hun literaire thema's zetten zijn romans zich af tegen bestaande normen in de Europese exotische en koloniale romans.

Ten tweede is daar de vernietiging van *sociale en politieke normen*, die van de heersende klassen, eerst de westerse koloniale overheersers, later de Afrikaanse elite aan de macht. Sembène Ousmane toont de visie van het volk op de Afrikaanse samenleving en daardoor komt deze in een ander licht te staan.

De volgende vraag is dan: hoe wordt de informatie die de auteur kwijt wil over zijn werkelijkheid - de "waarheid" zoals we zagen dat hij het noemde - uitgedrukt in de tekst? Om daarop een antwoord te geven zullen we proberen de *realistische procédés* te beschrijven waarvan hij gebruik maakt in zijn roman *Les bouts de bois de Dieu*.

Sembène Ousmane beschrijft het wel en wee van de gemeenschap waarvan hij de "waarheid" wil weer-geven, haar leven als groep, de sociale samenhang; wat het betekent om samen één clan te vormen of één natie of één werelddeel. In dit opzicht is de noot waarmee *Les bouts de bois de Dieu* begint veelbetekenend:

"De mannen en vrouwen die van 10 oktober 1947 tot 19 maart 1948 voor een beter leven streden, waren niemand iets verschuldigd, zomin aan enige vooraanstaande persoonlijkheid of volksvertegenwoordiger, als aan een 'beschaving brengende zending'. Hun voorbeeld ging niet verloren: sindsdien is Afrika voorwaarts gegaan".

Tegelijkertijd kondigt deze noot de mega-geschiedenis aan die parallel loopt met de tekst en deze van tevoren bepaalt, door zo rechtstreeks te verwijzen naar bekende historische "feiten" en bijgevolge een duidelijk verwachtingspatroon bij de lezer op te roepen.

Een ander realistisch aspect van deze noot is de *authenticiteitsfunctie*: op deze manier garandeert de auteur al bij voorbaat de waarheid van het verhaal dat gaat volgen. Het begin van een realistische tekst heeft dikwijls zo'n waarschijnlijkheidsfunctie waardoor wat daarna komt aannemelijk wordt gemaakt; dat kan een voorwoord zijn of een opdracht (Sembène draagt zijn boek als volgt op: "Aan jullie, Houtjes van God en aan mijn kameraden in de vakbonden", waarmee hij eens te meer de echtheid van het verhaal onderstreept), een eerste alinea, een voetnoot onderaan de eerste bladzij, enzovoort.

De hierboven geciteerde noot van de auteur heeft nog een andere functie: het is een goed voorbeeld van het procédé van *vooruitwijzing*, een van de technieken waarvan de realistische schrijver gebruik maakt in de roman. De noot wijst hier vooruit naar de goede afloop van het boek en geeft tegelijkertijd blijk van het vertrouwen dat de auteur (op dat moment nog) heeft in de toekomst van Afrika.



De auteur schrijft in de tijd voor de onafhankelijkheid, de historische jaren vijftig. Andere vooruitwijzende procédés die bepaalde ontwikkelingen in de tekst aankondigen en een werkelijkheidseffect creëren zijn de luciditeit van de stakingsleider Bakayoko, het groepsbewustzijn van de spoorwegarbeiders en van de Afrikaanse gemeenschap als geheel, het vaststellen van het onderhandelingsprogramma van de vakbondsleden, de tegenprojecten van de witte bewoners van de wijk die "het Vaticaan" genoemd wordt.

Anderzijds zijn er talloze *flashbacks*. Dit procédé wordt gebruikt om concrete informatie in de tekst te brengen en dient tegelijkertijd om de coherentie van de tekst te versterken. Ze komen in verschillende vormen voor, bijvoorbeeld als herinneringen zoals die van Niakoro helemaal aan het begin van het boek wanneer ze terugdenkt aan de vorige staking, in 1938, waarbij ze haar man en een zoon verloor; of Doudou's herinneringen wanneer hij Isnard ontmoet die hem probeert om te kopen (pp.2 en 146 e.v.). Andere flashbacks nemen de vorm aan van een korte samenvatting van vroegere gebeurtenissen. Soms begint een hoofdstuk op die manier, bijvoorbeeld het hoofdstuk *Tiémoko* (p.78) of *Le meeting* (p.203). We vinden ook flashbacks in de vorm van min of meer uitvoerige *verwijzingen* naar een voorouder, een clan, het vermelden van een bepaalde afkomst, een traditie of een familieverband, bijvoorbeeld het geval van Ad'jibid'ji en haar moeder:

"Ad'jibid'ji was acht of negen jaar oud, maar zij was groot voor haar leeftijd. Zij had dezelfde trekken, dezelfde fijne neus als haar moeder Assitan, want onder haar voorouders waren Peulhs en Berbers geweest. Assitan was een volmaakte echtgenote volgens de oude Afrikaanse tradities: volgzaam, onderworpen, vlijtig, bij het spreken nimmer luidruchtig.

Op een avond deelde haar vader mee dat haar man Adidoe Bakayoko heette en twee maanden later werd zij overgeleverd aan een man, die zij nooit gezien had. De bruiloft werd gevierd met alle praal die geboden was in een oud geslacht, maar Assitan leefde slechts elf maanden met haar man die gedood werd tijdens de eerste

staking in Thiès. Drie weken later beviel zij van een meisje. Opnieuw werd er over haar lot volgens oeroud gebruik beslist: zij werd uitgehuwelijkt aan de tweede zoon der Bakayoko's, Ibrahima. Deze nam de baby aan en schonk haar de vreemde naam: Ad'jibid'ji.

Assitan gehoorzaamde als steeds. Met het meisje en de grootmoeder Niakoro verliet zij Thiès en volgde haar man naar Bamako.

Zij was even onderworpen aan Ibrahima als zij het aan zijn broer was geweest" (Nederlandse vertaling 1981: pp.15, 136-137).

De *onderlinge relaties* zijn over het algemeen vrij hecht, niet alleen binnen de kleine kring van het gezin of de individuele relatie - zoals in de Europese gemeenschap. Er is inderdaad sprake van een *sociaal realisme*, omdat de personages fungeren als sociale eenheden die historisch geconditioneerd zijn: zo komen ze elkaar tegen in de roman. We zien ze bezig als vakbondsmensen, als groep witte kolonialen, als leden van dezelfde familie, als burens in een stadswijk, als oude mensen, vrouwen of gevangenen.

De lezers worden ingeleid in scènes waarin de personages zich manifesteren als leden van een bepaalde sociale groep, zowel door hun *taalgebruik* als ook door hun *gedrag*. Alleen al hun namen zijn veelzeggend: aan Afrikaanse kant vinden we Afrikaanse namen - en wie de talen kent, zal verschillen opmerken tussen Bambara en Wolof namen - zoals Bakayoko, Niakoro, Boubacar, Penda; in de witte groep vinden we Franse namen als Dejean, Monsieur Edouard, Leblanc, Dr. Michel, Béatrice etc.

Het zijn niet alleen de namen van personages die verwijzen naar de "werkelijkheid", maar ook plaats- en/of streeknamen, zoals Dakar (n'Dakarrou), Thiès, Bamako, Le Vatican, France, Les Vosges. Zulke geografische namen zijn te herkennen als eigennamen doordat ze met hoofdletters worden geschreven. Ze worden niet noodzakelijk gevolgd door beschrijvingen, omdat de namen op zich al

een verwijzingseffect garanderen. Naast de denotatie van dergelijke namen die rechtstreeks en letterlijk verwijzen naar de context, zijn ze tegelijkertijd zwaar beladen met sociale connotaties: dit is alleen al duidelijk wanneer het gaat om Afrikaanse en Franse namen. De namen worden geassocieerd met bepaalde milieus en activiteiten. De koloniale blanken zijn geen arbeiders of vakbondsleden, ze zijn geen slachtoffer van ongelijkheid en hebben niet materieel te lijden van de staking. Het omgekeerde geldt voor de personages met Afrikaanse namen. Dit is wat Philippe Hamon (1973: p.427) genoemd heeft "transparence onomastique", een *transparence* die versterkt wordt door de invulling van de personages en de milieus waarin ze voorkomen.

In de realistische roman leidt dit tot het scheppen van *sociale typen* en *typerend gedrag*, zowel in beroepsbezigheden als binnen de ruimere couleur locale. Hier ziet de realistische schrijver zijn kans schoon om een deel van zijn kennis te ventileren over de Afrikaanse sociale context, en de groepen, beroepen, milieus die hij aan de lezers wil overbrengen. Hoe? Om de lezer te overtuigen van de echtheid van de informatie die geëtaleerd wordt binnen het kader van het verhaal, zal de auteur zich meestal zoveel mogelijk buiten dat verhaal houden. Daarom introduceert hij "gespecialiseerde" personages die een milieu, een situatie, een beroep kunnen laten zien vanuit de eigen ervaring.

Niakoro bijvoorbeeld vertegenwoordigt de oude Afrikaanse vrouw in haar manier van denken, haar gedrag, haar reacties ten opzichte van de Afrikaanse gemeenschap waarin de traditie niet langer vanzelf gerespecteerd wordt. N'Deye Touti is het prototype van de Frans-beïnvloede jonge generatie van Afrikaanse schoolmeisjes, terwijl Béatrice Isnard alle kenmerken in zich verenigt van de witte koloniale vrouw.

Hetzelfde geldt voor de mannen: Bakayoko is het sociale type van de mannelijke visionaire leider - bijna te romantisch geïdealiseerd om realistisch nog aanvaardbaar te zijn. Twee andere typen:

Hadramé de Moor, de winkelier, en Monsieur Bernadini, de witte "commandant" van het gevangenkamp, maar er zijn er veel meer. Ik geef één voorbeeld uit de tekst om te laten zien hoe het werkt. Eén van de vrouwen, Ramatoulaye, is vastbesloten om niet zonder eten voor haar twintig "houtjes" thuis te komen. Ze gaat de winkel van Hadramé de Moor binnen, "de kippenren" zoals de mensen die noemen omdat het er zo smerig is. De uitvoerige beschrijving van de winkel begint op het moment dat Ramatoulaye de winkel binnenkomt. Later krijgen we bij stukjes en beetjes meer informatie tussen fragmenten conversatie met de winkelier door.

"Hij had drie deuren aan de straatkant. Een reusachtige toonbank waarvan het hout doordrenkt was van olie, vermengd met stof, strekte zich over de hele lengte van het vertrek uit. Twee weegschalen van verschillende grootte stonden aan weerszijden van een glazen uitstal-kast met garen en band. Aan het ene uiteinde van de toonbank stapelden zich potten met suikerwaren op, zwart van de vliegenpoep, het andere uiteinde werd in beslag genomen door een soort kooi, waarin oude broden bewaard werden. Een kakkerlak beklom er lustig een zijwand van. Het gehele achterste gedeelte van de winkel was bedekt met wankelen, aan ijzerdraad hangende rekken waarop ordeloos balen stof - katoen, batist, zijde - en kisten met kaarsen en aanstekers gestouwd waren. Tussen de toonbank en de rekken was een smalle gang volgepakt met zakken rijst en zout, kisten met sardineblikken en tomatenpuree, een olievat, waaronder de vloer overdekt was met vetvlekken. En alsof deze koopwaren nog niet voldoende waren, had Hadramé nog een plaatsje weten te vinden voor drie mannen die de godganse dag kleren knipten, pasten en naaiden" (Nederlandse vertaling: p.60).

Hadramé is duidelijk het soort winkelier dat alleen uit is op eigenbelang. Zijn gedrag wordt adequaat weergegeven in de scène die volgt op de winkelbeschrijving.

Precies dezelfde methode wordt toegepast wanneer het personage Bernadini wordt geïntroduceerd. Voordat we hem in actie zien wordt het gevangenkamp beschreven, eerst van de buitenkant, dan van

binnen op het moment dat de oude Fa Keita wordt opgesloten bij de andere gevangenen. Beschrijving van de "setting" gevolgd door handeling is ook de volgorde waarin het "Vaticaan" en zijn bewoners worden gepresenteerd (pp.162 e.v.). De combinatie van beschrijving van een milieu met een daarin functionerend personage draagt sterk bij tot de "waarschijnlijkheidsgraad" van het verhaal. Een van de elementen van deze waarschijnlijkheid-versterkende techniek is wat je zou kunnen noemen de *pretext-functie*, dat is de manier waarop de informatie gemotiveerd wordt. Dat kan gebeuren op drie manieren zoals ook Hamon heeft uiteengezet in zijn eerder genoemde artikel:

1. door de aandachtige blik, bijvoorbeeld door dat een personage ergens binnenkomt (Ramatoulaye in Hadramé's winkel);
2. door een verklarend woord of een toespraak, in deze roman bijvoorbeeld het Proces van Diara (pp.91 e.v.);
3. de technische handeling: Niakoro die bezig is een kalebas te bewerken door er een fraai dessin in te graveren of Bernadini die de gevangenen systematisch martelt (pp.3, 91 e.v.).

Het zijn allemaal technieken die de realistische schrijver aanwendt omdat hij zoveel mogelijk informatie in zijn tekst wil verwerken. Hij wil zijn fiches op een aanvaardbare manier aan de romanlezer laten zien, omdat zijn uitgangspunt is dat kennis gelijk is aan "werkelijkheid" (vgl. Hamon 1973: pp.431 e.v.). Zo probeert de realistische schrijver zijn pedagogische bedoelingen, zijn goed gedocumenteerd kaartsysteem en zijn technisch vocabulaire te verbergen achter acceptabele conversaties en gedrag van personages in hun eigen omgeving. Het spreekt vanzelf dat de drie genoemde motivaties - de aandachtige blik, de speech of de conversatie en de technische handeling dikwijls vanuit dezelfde intentie gecombineerd worden. Soms worden blik en taalgebruik samen tot uitdrukking gebracht in een soort pseudo-monoloog in een semi-directe stijl (bijvoorbeeld vanuit Sounkaré de nachtwaker, pp.127 e.v.).

Men zou zich kunnen afvragen in hoeverre zulke

personages nog functionele handelingsdragers in het verhaal zijn en of ze misschien niet in sommige gevallen gereduceerd zijn tot simpele dragers van de informatie die de auteur nu eenmaal kwijt moet. Dat komt inderdaad voor. Als voor de realistische schrijver werkelijkheid gelijk is aan kennis, dan wordt het dilemma waarmee hij worstelt duidelijk: de geloofwaardigheid van de personages dreigt voortdurend te worden opgeofferd aan de behoefte van de schrijver om kennis te etaleren.

Miraculeuze gebeurtenissen, twijfels, onzekerheden, dubbelzinnigheid, ironie zijn in zekere zin problematisch, omdat ze de "echtheid" van het verhaal kunnen aantasten. Dit is dan ook een duidelijk verschil tussen de realistische teksten en wonderbaarlijke vervreemdende fantastische literatuur (vgl. Todorov 1970) waarin juist volop gebruik wordt gemaakt van onzekerheden of onwaarschijnlijkheden. *Les bouts de bois de Dieu* is duidelijk een niet-ambiguë tekst.

Teneinde zijn informatie te neutraliseren streeft de realistische auteur ernaar zowel zichzelf als ook de lezer buiten het verhaal te houden, om daarmee een suggestie te wekken van volmaakte "objectiviteit". Dit brengt echter weer een ander dilemma mee, namelijk het *probleem van de held* in de realistische roman: vanuit het realisme dient een echte (geïdealiseerde en/of romantische) held achterwege te blijven, maar vanuit de traditie heeft een roman om redenen van samenhang en leesbaarheid zo'n held juist wel nodig. In *Les bouts de bois de Dieu* is het centrale personage Bakayoko, maar deze militante moedige leider wordt opvallend vaak buiten het verhaal gehouden. Waarschijnlijk gebeurt dit om realistische redenen. Door Bakayoko niet al te vaak ten tonele te voeren compenseert de auteur min of meer de romantische, epische, bijna mytische trekken die hij dit personage ook meegeeft.

Er komen meer dan veertig personages voor in de roman, maar de sociale groep is belangrijker dan het individuele personage. Naar mijn mening is



Sembène Ousmane er redelijk in geslaagd feiten en fictie in zijn roman in balans te houden. Misschien is dat mede te danken aan een ander procédé waarvan hij zich bedient, de *defocalisatie* van de personages, dat is *het verschuiven van het perspectief tussen de personages onderling*. Zoals de narratologie ons leert, kan men met betrekking tot verteller en personages onder andere deze twee vragen stellen: (1) wie spreekt? en (2) wie ziet? Met andere woorden, er is sprake van *vertellen* en *focaliseren*. De verteller vertelt het verhaal, maar tegelijkertijd worden gebeurtenissen en situaties gepresenteerd vanuit een bepaalde visie, al is dat niet noodzakelijk die van de *verteller*. Het subject van de focalisatie wordt *focalisator* genoemd (Genette 1972: pp.183-267).

Het is van belang om tussen die twee instanties onderscheid te maken, omdat de focalisatie of de verschuiving van focalisatie bijdraagt tot het effect dat een personage op de lezer heeft. Als we ons daarvan niet bewust zijn, laten we ons gemakkelijk manipuleren bij de interpretatie van een roman. Als het verhaal gepresenteerd wordt vanuit het perspectief van één personage zijn we gemakkelijk geneigd diens meningen te delen of met hem te sympathiseren. Technisch gesproken heeft zo'n personage er "voordeel" bij als de focalisatie alleen vanuit zijn gezichtsveld plaats vindt.

Er zijn romans waarin we één personage-focalisator aantreffen van waaruit de hele tekst gepresenteerd wordt, zoals in Mongo Beti's *Le pauvre Christ de Bomba*, waarin we de gebeurtenissen uitsluitend te zien krijgen vanuit het standpunt van de misdienaar Denis, al doet de lezer veel meer met de gegeven informatie dan dit personage die tegelijkertijd de verteller is. Niettemin heeft zo'n constructie een bijzonder effect op de lezer.

In romans gebeurt het vaker wel dan niet dat de focalisatie verschuift van het ene personage naar het andere of van personages naar verteller en omgekeerd. Op die manier krijgen we soms een vrij goed beeld van de verschillende kanten van een

conflict of confrontatie. Deze techniek suggereert neutraliteit ten opzichte van de verschillende personages en hun relaties. De realistische schrijver zal dan ook vaak gebruik maken van defocalisatie. Dit geldt zeker voor Sembène Ousmane. In al zijn romans komt defocalisatie voor, maar *Les bouts de bois de Dieu* illustreert dit procédé wel heel duidelijk: vanaf het begin wisselt de focalisatie voortdurend tussen verteller en personages. In het eerste hoofdstuk bijvoorbeeld kijken we eerst met de verteller mee, dan gaat de focalisatie naar Niakoro, vervolgens naar Ad'jibid'ji, en zo verder, waardoor een suggestie van werkelijkheid en "objectiviteit" ontstaat.

Ten slotte noem ik nog een belangrijk realistisch middel dat Sembène Ousmane doeltreffend benut: taal. De realistische schrijver voelt zich gedwongen zijn persoonlijke stijl in overeenstemming te brengen met de verschillende "sociolecten" (sociale groepstalen) van de personages die juist vereisen dat zijn persoonlijke stijl vervaagt. Een moeilijke opgave. Eerder werd opgemerkt dat Sembène niet voor het volk wil schrijven maar tot het volk wil behoren. Het interessante is nu dat zijn persoonlijke stijl heel dichtbij het gewone alledaagse taalgebruik staat van de Afrikaanse gemeenschap waarvan hij zelf deel uitmaakt, zodat daarmee het effect van samenhang in de roman versterkt wordt. Aan de ene kant hanteert hij ook zonder veel moeite andere soorten taal, zoals het vakbondsjargon of het witte koloniale sociolect: het eerste kent hij vanuit eigen jarenlange vakbondservaring, het tweede doordat hij de helft van zijn leven onder koloniale overheersing heeft geleefd.

Eigenlijk is de enig mogelijke "letterlijke nabootsing" van de werkelijkheid de weergave van iets dat door mensen in taal is uitgedrukt. Dat brengt ons bij het verschijnsel van intertextualiteit dat zo'n belangrijke rol speelt in literatuur. Vanuit verschillende mondelinge en geschreven "teksten" (vaste vormen van taalexpressie) wordt een nieuwe tekst gesmeed die aanspraak maakt op eenheid.

Dat levert een intertekst op, het resultaat van een intertextueel proces (zie onder andere Jenny 1976; Culler 1981). In een tekst vindt een ontmoeting plaats van verschillende sociolecten (groepstalen) die elkaar versterken of proberen afbreuk aan elkaar te doen: bijvoorbeeld in de vorm van begroetingsrituelen, religieuze formules, liederen, toespraken, romanvormen. Het gebruik van deze "teksten" is niet langer hetzelfde wanneer ze worden opgenomen - nagebootst uit de "werkelijkheid" waarin ze bestaan - in de nieuwe tekst. Ze krijgen dan nieuwe functies, maar blijven ook verwijzen naar hun oorspronkelijke functies in de werkelijkheid, die maatschappelijk, ideologisch, historisch en ook literair geconditioneerd zijn. De nieuwe tekst imiteert altijd een aantal van deze condities op een eigen manier. Een realistische tekst vormt steeds een veelkleurig mozaïek van sociolecten die elk verwijzen naar een bepaalde groep uit de "werkelijkheid".

Daarbij is de *denotatie* misschien niet het moeilijkst, maar denotatie dekt nooit de hele betekenis van de tekst.

Het feit dat van alle kanten elementen uit de werkelijkheid bijeengebracht zijn in een nieuwe talige structuur, brengt onvermijdelijk ook tal van nieuwe connotaties mee die nieuwe dimensies geven aan de relatie tussen literatuur en werkelijkheid.

Die relatie gaat verder dan het niveau van de inhoudsanalyse, waarmee vanuit antropologisch-sociologische achtergrond teksten zo dikwijls als simpel documentatiemateriaal, los van hun literaire vorm, zijn bestudeerd. Omgekeerd gaat die relatie natuurlijk ook verder dan de opvatting dat teksten los van hun context kunnen worden bestudeerd, een opvatting die in literatuurwetenschappelijke kringen wel is gehuldigd. Serieus onderzoek naar de relatie tussen literatuur en werkelijkheid kan zich niet onttrekken aan interdisciplinaire samenwerking. Pas daardoor zullen de gegevens die bestudering van het verband tussen tekst en context oplevert optimaal benut kunnen worden.

- Achebe, Chinua, "An Image of Africa", *Research in African Literatures*, 9 (1978), pp.1-15
- Culler, Jonathan, "Presupposition and Intertextuality", in: Idem, *The Pursuit of Signs*. New York: Cornell University Press, pp.100-118
- Duerden Dennis en Cosmo Pieterse, *African Writers Talking*. Londen: Longman. 1973
- Echeruo, Michael J.D., *Joyce Cary and the Novel of Africa*. Londen: Longman. 1973
- Gakwandi, Shatto Arthur, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*. Londen: Heinemann. 1977
- Genette, Gérard, "Discours du récit", in: Idem, *Figures III*. Parijs: 1972, pp.183-267
- Hamon, Philippe, "Un discours contraint", *Poétique*, 16 (1973), pp.411-445
- Izevbye, Dan, "Issues in the Reassessment of the African Novel", *African Literature Today*, 10 (1979), pp.7-31
- Jenny, Laurent, "La stratégie de la forme", *Poétique*, 7 (1976), pp.257-281
- Kesteloot, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. Brussel: Université Libre. 1963
- Ngugi Wa Thiong'o, *A Grain of Wheat*. Londen: 1967; Nederlandse vertaling: *Slechts een korrel graan*. Haarlem: In de Knipscheer. 1979
- Obiechina Emmanuel, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. 1975
- Schipper, Mineke, *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain*. Assen: Van Gorcum. 1973
- Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. Parijs: 1960; Nederlandse vertaling: *De houtjes van God*. Amsterdam: Pegasus. 1981 (2)
- Sembène Ousmane, *L'harmattan*. Parijs: Présence Africaine. 1964
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Parijs: Seuil. 1970

## The Literary turn in Contemporary Anthropology

A Review of James Clifford & George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986. Price: \$ 11,50 (paperback), \$ 34,50 (cloth)

Bob Scholte

After Kuhn's demystification of scientific textbooks (Kuhn 1970), one hesitates to enumerate recent "classics", representative "readers", or crucial journals in contemporary anthropology. The risk of intellectual-historical reification or self-serving historiography is simply too great, the more so since the recent past is still so very near. Besides, almost every living anthropologist is an interested party to his or her own favorite movement, scientific tradition, intellectual style, etc. including their attendant textbooks, readers, classics and journals. Hence the specific choices one makes are likely to reveal current preoccupations and personal pre-judgements rather than judicious disciplinary judgements or sedimented historical evaluations. Still, in order to review *Writing Culture* with a certain intellectual historical depth and philosophical sophistication, I am going to have to make provisional choices and I shall.

I would argue that the recent history of Anglo-American cultural anthropology (and I shall limit myself to that tradition) is largely defined by at least three interrelated movements. There is firstly, critical anthropology. Its representative reader is Dell Hymes' *Reinventing Anthropology* (1974); a recent classic is Eric Wolf's *Europe and the People without History* (1982); its most prom-

*Sociologisch Tijdschrift*, jaargang 13, nummer 3, december 1986