Mineke Schipper

Afrikaanse letterkunde

Tradities, genres, auteurs en ontwikkelingen in de literatuur van Afrika ten zuiden van de Sahara

Ambo/Baarn
Novib/'s-Gravenhage

Inhoud

Woord vooraf 11
Bij de tweede druk 14

Deel I. Orale literatuur 15

1. Inleiding 17
1.1. Definitie 17
1.2. Orale literatuur in Afrika 18
1.3. De traditionele auteur 19
1.4. Twee voorbeelden 22
1.5. Grote verschillen 24

2. Poëzie 28
2.1. Religieuze poëzie 29
2.2. Erenamen en lofliederen 33
2.3. Liefdespoëzie 37
2.4. Rouwliederen 40
2.5. Oorlogspoëzie en jachtliederen 42
2.6. Werkliederen 45
2.7. Politieke liederen 46
2.8. Kinderliederen 49

3. Proza 51
3.1. Mythen 53
3.2. Tussen mythe en geschiedenis: het epos 56
3.3. Verhalen over dieren en over mensen 63
3.4. Spreekwoorden 67
3.5. Raadsels en dilemmaverhalen 69

4. Theater 73
4.1. Ritueel en drama 74
4.2. Maskerade en festival 77
4.3. Komedies en poppenspel 81

Deel II. Geschreven literatuur 85

5. Inleiding 87
5.1. Verschillende schriftvormen en talen 87
5.2. Eerste contacten 89
5.3. Afro-Amerikaanse invloeden 90
5.4. Twee antwoorden 91

6. Voorlopers 94
6.1. In Latijn en Engels 94
6.2. In Afrikaanse talen 96

7. Poëzie 99
7.1. Inleiding 99
7.2. De negritude-beweging 102
7.2.1. Historische ontwikkeling 103
7.2.2. Thema's 107
7.2.3. Voor- en tegenstanders 110
7.3. Poëzie in het Frans 112
7.3.1. Leopold Sédar Senghor 113
7.3.2. Andere Franstalige dichters 115
7.4. Portugeestalige poëzie 120
7.4.1. 'Assimilação' en négritude 121
7.4.2. Verzetspoëzie 124
7.4.3. Na de onafhankelijkheid 127
7.5. Engelstalige dichters 128
7.5a. West-Afrika 128
7.5.1. Black Orpheus 129
7.5.2. Christopher Okigbo 130
7.5.3. Wole Soyinka 131
7.5.4. Andere dichters 134
7.5b. Oost-Afrika 135
7.5.5. Twee generaties 135
7.5.6. Taban lo Liyong 137
7.5.7. Okot p'Bitek en de 'Song School' 139
7.5c. Zuid-Afrika 144
7.5.8. 'Black Consciousness' 145
7.5.9. Dichters in ballingschap 147
7.5.10. De 'Staffrider'-generatie 149

8. Romans 153
8.1. Inleiding 153
8.2. Franstalige romans 158
8.2.1. René Maran en de beginperiode 158
8.2.2. Camara Laye 161
8.2.3. De koloniale tijd en het beeld van de blanke 162
8.2.4. Een 'twijfelachtig avontuur' 164

8.2.5. Het sociaal realisme van Sembène Ousmane 167
8.2.6. Vrouwen en literatuur 169
8.2.7. De jaren zeventig en tachtig 171
8.3. Portugeestalige romans 175
8.4. Romans in het Engels 179
8.4a. West-Afrika 179
8.4.1. Onitsha en Ekwensi 180
8.4.2. Amos Tutuola 182
8.4.3. Chinua Achebe tussen traditie en verandering 184
8.4.4. De tweede generatie en de Nigeriaanse burgeroorlog 187
8.4.5. Mythen en visie in de romans van Wole Soyinka 188
8.4.6. Van individuele naar collectieve stem: Ayi Kwei Armah 190
8.4.7. De eerste schrijfsters 192
8.4b. Oost-Afrika 196
8.4.8. Ngugi wa Thiong'o en de roman in Kenya 197
8.4.9. Romanliteratuur en vrouwbeeld 202
8.4c. Centraal- en Zuidelijk Afrika 204
8.4d. Zuid-Afrika 207
8.4.10. Romanciers in ballingschap 209
8.4.11. Het thuisfront 214

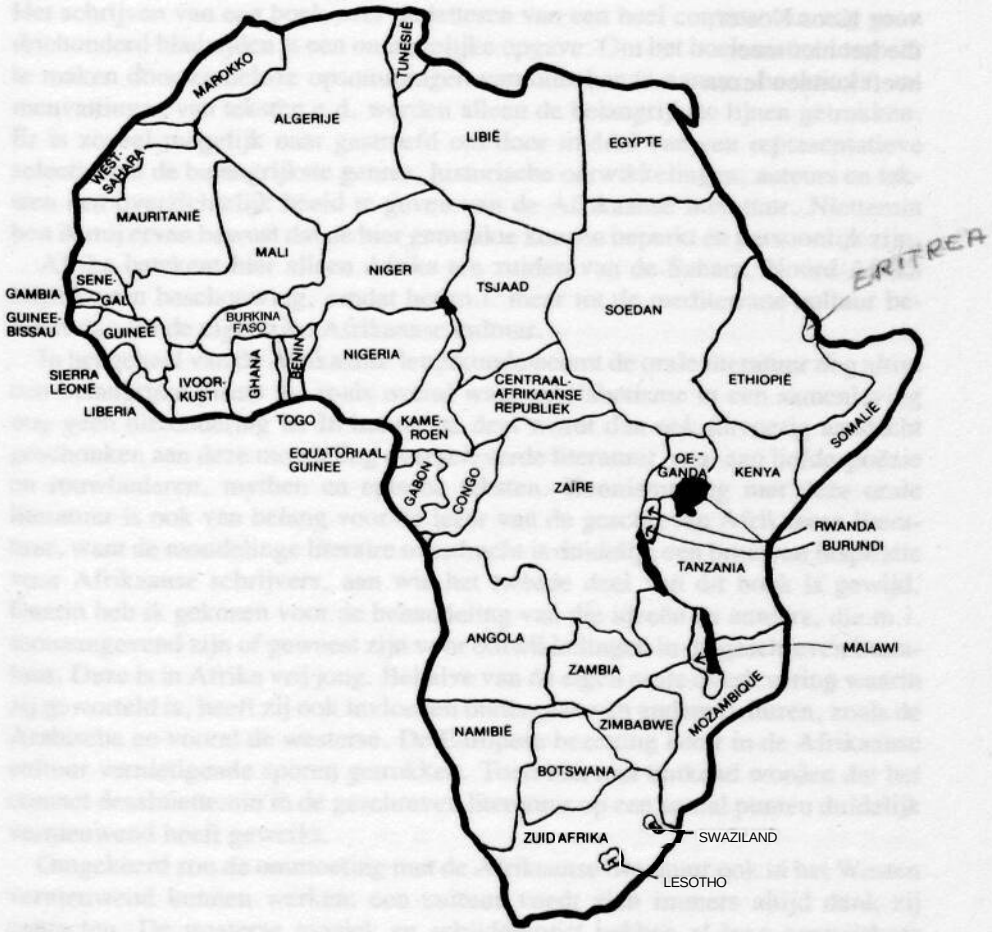
9. Theater 218
9.1. Westerse invloeden in de koloniale tijd 218
9.2. Het literaire toneel 220
9.3. Het hedendaagse volkstheater 225
9.4. Theater en politiek 228

10. Over en weer 234
10.1. De Afrikaanse literaire kritiek 234
10.2. De literaire kritiek in het Westen 236
10.3. Literatuur en censuur 238
10.4. Van Afrikaanse naar nationale letterkunde 240

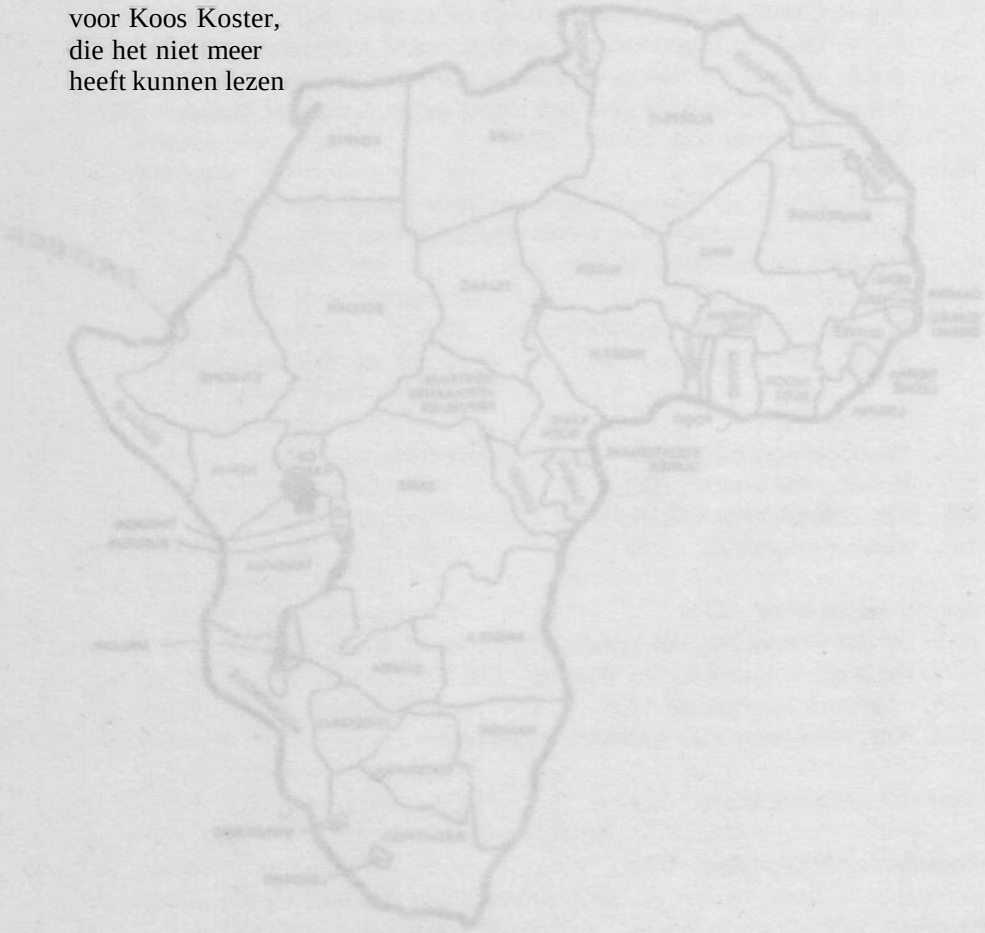
Voor wie meer wil lezen 241

Geraadpleegde literatuur 242

Register 271


MAROKKO
TUNESIË
ALGERIJE
LIBIË
EGYPTE
WEST-SAHARA
MAURITANIË
MALI
NIGER
TSJAAD
SOEDAN
ERITREA
SENE-GAL
GAMBIA
GUINEE-BISSAU
GUINEE
BURKINA FASO
BENIN
NIGERIA
SIERRA LEONE
LIBERIA
IVOOR-KUST
GHANA
TOGO
CENTRAAL-AFRIKAANSE REPUBLIEK
ETHIOPIË
SOMALIË
KAME-ROEN
EQUATORIAAL GUINEE
GABON
CONGO
ZAIRE
OE-GANDA
KENYA
RWANDA
BURUNDI
TANZANIA
ANGOLA
MALAWI
ZAMBIA
MOZAMBIQUE
NAMIBIË
ZIMBABWE
BOTSWANA
ZUID AFRIKA
SWAZILAND
LESOTHO

voor Koos Koster,
die het niet meer
heeft kunnen lezen



Woord vooraf

Het schrijven van een boek over de letteren van een heel continent in nog geen driehonderd bladzijden is een onmogelijke opgave. Om het boek niet onleesbaar te maken door eindeloze opsommingen van onbekende namen, boektitels, samenvattingen van teksten e.d. worden alleen de belangrijkste lijnen getrokken. Er is zoveel mogelijk naar gestreefd om door middel van een representatieve selectie van de belangrijkste genres, historische ontwikkelingen, auteurs en teksten een overzichtelijk beeld te geven van de Afrikaanse literatuur. Niettemin ben ik mij ervan bewust dat de hier gemaakte keuzen beperkt en persoonlijk zijn.

Afrika betekent hier alleen Afrika ten zuiden van de Sahara. Noord-Afrika blijft buiten beschouwing, omdat het m.i. meer tot de mediterrane cultuur behoort dan tot de eigenlijke Afrikaanse cultuur.

In het geheel van de Afrikaanse letterkunde neemt de orale literatuur nog altijd een belangrijke plaats in, zoals overal waar analfabetisme in een samenleving nog geen uitzondering is. In het eerste deel wordt dan ook uitvoerig aandacht geschonken aan deze mondeling overgeleverde literatuur, o.a. aan liefdespoëzie en rouwliederen, mythen en epische teksten. Kennismaking met deze orale literatuur is ook van belang voor de lezer van de geschreven Afrikaanse literatuur, want de mondelinge literaire overdracht is duidelijk een bron van inspiratie voor Afrikaanse schrijvers, aan wie het tweede deel van dit boek is gewijd. Daarin heb ik gekozen voor de behandeling van die ideeën en auteurs, die m.i. toonaangevend zijn of geweest zijn voor ontwikkelingen in de geschreven literatuur. Deze is in Afrika vrij jong. Behalve van de eigen orale overlevering waarin zij geworteld is, heeft zij ook invloeden ondergaan van andere culturen, zoals de Arabische en vooral de westerse. De Europese bezetting heeft in de Afrikaanse cultuur vernietigende sporen getrokken. Toch kan niet ontkend worden dat het contact desalniettemin in de geschreven literatuur op een aantal punten duidelijk vernieuwend heeft gewerkt.

Omgekeerd zou de ontmoeting met de Afrikaanse literatuur ook in het Westen vernieuwend kunnen werken: een cultuur voedt zich immers altijd dank zij contacten. De westerse muziek en schilderkunst hebben al lang aanwijsbaar geprofiteerd van contacten met Afrika. De Afrikaanse literatuur daarentegen is tot voor kort een vrijwel afgesloten gebied gebleven voor de westerse lezer.

In Nederland is de belangstelling voor deze literatuur nog veel later op gang gekomen dan in landen als Engeland, Frankrijk of België, waar men er iets meer voor open stond vanwege koloniale banden met dit werelddeel. Voor Nederland beperk(t)en de culturele contacten met Afrika zich lange tijd voornamelijk tot Zuid-Afrika, om precies te zijn blank Zuid-Afrika. De blanke Zuidafrikaanse schrijvers worden in dit boek buiten beschouwing gelaten, net als koloniale schrijvers uit andere delen van Afrika, in de eerste plaats vanwege het ruimtege-

brek, maar ook omdat vanuit Afrikaans perspectief het een literatuur is die overwegend exotisch aandoet en van buitenaf tegen de Afrikaanse cultuur en samenleving aankijkt. Dat dit niet een kwestie van huidkleur is, blijkt enerzijds uit het feit dat Afrikaanse westers-geassimileerde schrijvers soms ook vanuit exotisch perspectief over hun eigen samenleving schrijven, anderzijds uit het voorbeeld van een blanke Angolese schrijver als Luandino Vieira, wiens literaire werk tot de Angolese literatuur behoort en als zodanig wordt behandeld (zie ook pp. 177v).

Dit boek is het resultaat van jarenlang bezig zijn met Afrikaanse literatuur. Ik kreeg voor het eerst Afrikaanse poëzie en romans onder ogen in 1964, toen ik een aantal jaren Franse (later ook Afrikaanse) literatuur ging doceren aan de universiteit van *Zaire*. Terug in Nederland (in 1972) realiseerde ik mij dat deze literatuur hier vrijwel onbekend was. In de jaren daarna begon dat te veranderen. Er werd meer over geschreven en de vertalingen van Afrikaanse teksten, vooral romans, nam geleidelijk toe. Dit laatste is mede te danken aan het Derde Wereld-romanproject van Novib, in samenwerking met Uitgeverij Het Wereldvenster tot 1985 en sindsdien met Uitgeverij Ambo, waarin een aantal romans uit Afrika is opgenomen. De eerste, *Xala* van de Senegalese auteur Sembène Ousmane, werd zelfs een bestseller. In dezelfde reeks verschenen ook romans van Mongo Beti (Kameroen), Alex La Guma (Zuid-Afrika), Legson Kayira (Malawi) e.a. Een ander lofwaardig initiatief kwam van uitgeverij Corrie Zelen, die een Afrikaanse Bibliotheek lanceerde onder redactie van Jan Kees van de Werk. Daarin kwamen onder meer bekende romans uit van Chinua Achebe (Nigeria), Ngugi wa Thiong'o (Kenya), Camara Laye (Guinee), Ahmadou Kourouma (Ivoorkust), Manama Bâ (Senegal). Deze reeks is sindsdien overgenomen door In de Knipscheer. Ook enkele andere uitgeverijen geven af en toe Afrikaanse auteurs uit (zie bibliografie).

Er is in Nederland en België een groeiend aantal scholen waar door leraren aandacht wordt geschonken aan deze literatuur. Ook onder studenten neemt de belangstelling toe. Er worden steeds meer scripties over geschreven, terwijl de pers en redacties van literaire tijdschriften er vaker plaats voor inruimen. Sinds 1989 bestaat er aan de Rijksuniversiteit Leiden een afstudeerrichting Afrikanistiek, waarin veel aandacht aan Afrikaanse literatuur kan worden besteed.

Voor het grootste gedeelte bestaat dit boek uit niet eerder gepubliceerd materiaal. Hier en daar heb ik passages verwerkt uit lezingen, artikelen, interviews, boekbesprekingen of radioscripts die ik de afgelopen jaren schreef. Een bewerking van het eerste hoofdstuk verscheen onder de titel 'Woorden met vleugels' in *Bzzlletin* (december 1982). De vertaling van citaten is van mijn hand tenzij anders is aangegeven. Om praktische redenen zijn citaten van Engelstalige auteurs in de oorspronkelijke taal gehandhaafd.

Veel van mijn ideeën over en inzichten in deze literatuur zijn bepaald door jarenlange stimulerende contacten met Afrikaanse schrijvers en critici, door talloze gesprekken en discussies met collega's en studenten in o.a. Zaïre, Kameroen, Nigeria en Kenya, Senegal en Zimbabwe. Daarmee kreeg voor mij de Afrikaanse literatuur een extra dimensie: ik heb veel van hen geleerd.

Ook dichter bij huis wil ik graag enkele mensen bedanken die mijn taak op de een of andere manier vergemakkelijkt hebben: Elrud Ibsch voor haar begrip en

collegialiteit binnen de vakgroep Algemene Literatuurwetenschap aan de Vrije Universiteit; Tom Engelshoven, die mij als student-assistent geholpen heeft zowel bij het opsporen van honderden boeken in verschillende bibliotheken als bij het corrigeren van het manuscript; de staf van de bibliotheek van het Afrika-Studiecentrum in Leiden voor bewonderenswaardig geduld en onvermoeibare service; Bertus Dijk voor toestemming tot overname van zijn vertaling van gedichten van Costa Andrade ('Aanklacht'), Marcelino Dos Santos ('Droom van de zwarte moeder') en Agostinho Neto ('Westerse beschaving').

Bij de tweede druk

Deze nieuwe uitgave van *Afrikaanse letterkunde* is een herziene en uitgebreide versie van de uitgave die in 1983 in de Aula-reeks van Uitgeverij Het Spectrum (Utrecht/Antwerpen) verscheen. Ik heb de grote lijnen verder doorgetrokken en ook nu geen illusie van volledigheid nagestreefd. Een opeenstapeling van feiten en details is zoveel mogelijk vermeden. 'Het moet geen telefoonboek worden,' zei uitgever Ivo Gay, en dat was ik volledig met hem eens. De literatuurlijst is aangevuld met de nieuwe teksten en studies waarnaar verwezen wordt. In het Nederlands vertaalde uitgaven zijn in de bibliografie vermeld. In de tekst worden ze met een asterisk (*) aangegeven. Aan het laatste hoofdstuk is een onderwerp toegevoegd dat tot nu toe te weinig aandacht kreeg: de toenemende onvrijheid van de schrijver en de gevolgen daarvan voor de literatuur. Ten slotte wordt een verschuiving gesignaleerd in de richting van meer aandacht voor literatuur per land.

Deel I. Orale literatuur

1. Inleiding

Op het eerste gezicht kan orale of mondeling overgeleverde literatuur een marginaal verschijnsel lijken voor de westerse lezer, die immers zijn literaire ervaringen vrijwel uitsluitend aan geschreven teksten ontleent of meent te ontlenen. Toch is het onjuist om de orale literatuur op te vatten als een verschijnsel van een ver verleden of van 'verre volken'. Het is veel meer dan een overblijfsel, omdat het deel uitmaakt van het moderne leven, ook in het Westen en in onze tijd, al is juist aan dat 'moderne' deel van de orale literatuur tot nu toe relatief weinig aandacht besteed: ik doel hier op religieuze liederen, preken, moppen, liefdesliederen, kinderliedjes, popsongs, voetbalstadionliederen, gescandeerde leuzen die geroepen en liederen die spontaan gemaakt en gezongen worden bij demonstraties, bijvoorbeeld tegen kernwapens of de abortuswet. Bob Dylan en de Beatles zijn voorbeelden van moderne orale dichters.

Ruth Finnegan heeft gelijk, wanneer ze in haar interessante studie *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* (1977: 7) opmerkt dat orale literatuur dikwijls aanleiding geeft tot emotionele discussies. Immers, sommige folkloristen en antropologen willen haar beperken tot de overgeërfde tradities uit een ver verleden, terwijl andere onderzoekers vinden dat de orale literatuur ook deel is van de linkse tegencultuur van vandaag, van het geloof in de popcultuur en van de opstand tegen de bourgeoiskunst en de gevestigde orde.

Nog weer anderen hangen de romantisch-nostalgische mening aan dat orale literatuur uitsluitend te maken heeft met het fenomeen van de 'nobele wilde' en het voor de verstedelijkte samenleving voorgoed verloren paradijs van de natuur. Voor die verschillende opvattingen, waarop hier niet verder kan worden ingegaan, verwijs ik naar Finnegans genoemde studie (m.n. hoofdstuk 2). Zelf zou ik willen pleiten voor een zo breed mogelijke omschrijving.

1.1. Definitie

Een algemene definitie zou kunnen zijn: 'Esthetisch taalgebruik van het gesproken woord'. Dat impliceert meteen al een aantal vragen en problemen. Wat als esthetisch wordt ervaren, verschilt per cultuur en per sociale groep. Wat mooi gevonden wordt en als literatuur wordt beschouwd, hangt af van de toehoorder of de lezer. Hoe kun je van *literatuur* spreken als het om mondelinge overlevering gaat? Afrikaanse wetenschappers, o.a. de Oegandees Pio Zirimu, hebben de term *oratuur* voorgesteld ter onderscheiding van de term *literatuur*. De eerste zou dan alleen de mondelinge 'teksten' omvatten en de tweede alle op schrift gestelde literatuur. Ik denk dat we het probleem kunnen ondervangen door te spreken over orale, respectievelijk geschreven literatuur, te meer daar we met de

meeste orale literatuur ook alleen in opgetekende, dat is geschreven vorm in aanraking komen. In het laatste geval moeten we ons ook altijd afvragen of de *oraliteit* van de tekst wel bewaard is gebleven bij het op schrift stellen. Van vroeger opgetekende literatuur is dikwijls niet meer na te gaan in hoeverre het hier een integrale weergave betreft. Tegenwoordig worden meestal bandopnamen gemaakt wat een zorgvuldige tekstuitgave kan opleveren, die bovendien controleerbaar blijft. Daarom kan nu veel beter dan vroeger onderzoek worden verricht naar de typisch orale aspecten van deze literatuur.

Er zijn nog altijd critici die de orale literatuurtraditie per definitie afwijzen of ontkennen: deze zou niet tot de literatuur behoren. Dit uitgangspunt leidt tot grote moeilijkheden, wanneer men zich de consequenties daarvan realiseert, door bijvoorbeeld alleen al te denken aan de *Ilias* en *Odyssee*, die dan uitgesloten zouden moeten worden van de literatuur.

Wanneer daarentegen de orale literatuur als deelgebied van de literatuur wordt geaccepteerd, blijken zich weer andere problemen voor te doen, omdat het een tamelijk verwaarloosd terrein van de literatuurstudie is. De orale literatuur is nl. vaker door antropologen en sociologen bestudeerd dan door literatuurspecialisten. Dikwijls werd zij ondergeschoven bij folklore- of popcultuuronderzoekers en zorgvuldig apart gezet van de literatuur als literatuur. Toch ben ik ervan overtuigd dat in de literatuurstudie het inzicht in de ons vertrouwde geschreven teksten kan worden vergroot wanneer deze vergeleken worden met de orale literaire vormen. Een dergelijk vergelijkend onderzoek kan zowel de overeenkomsten als de verschillen tussen die twee duidelijker maken en daarmee de eigen aard van beide vormen van literatuur. Dit geldt voor de Europese literatuur, maar zeker ook voor Afrika, waar de orale literatuur zo'n belangrijke functie vervult in de hedendaagse samenleving.

1.2. Orale literatuur in Afrika

De orale literatuur kent een lange eerbiedwaardige traditie, terwijl zij ook in onze tijd in het leven van de dorpsgemeenschap nog altijd een wezenlijke plaats inneemt en dat zal blijven doen zolang veel mensen nog niet hebben leren lezen en schrijven. Van een gedeelte van de orale overlevering bestaan thans, zoals gezegd, fonetische transcripties in Afrikaanse talen en daarnaast vertalingen in Europese talen. De orale literatuur werkt bovendien door in de moderne geschreven literatuur, waar zij een bron van inspiratie blijkt te zijn voor tal van hedendaagse Afrikaanse schrijvers. Voor inzicht in de ontwikkelingen van de geschreven traditie is dan ook kennis van de orale overlevering onmisbaar.

De orale literatuur bestaat bij de gratie van de persoon van de zanger of verteller en de voorstelling, de presentatie van de mondelinge vertelling of zang. Precies zoals bij de toneel-, dans- of muziekuitvoering geldt ook voor de orale literatuur dat elke voorstelling weer anders uitvalt. De zanger of verteller is afhankelijk van en kan reageren op de aanwezigheid van het publiek, gebeurtenissen of situaties die zich voordoen. In een aantal opzichten laat orale literatuur zich dan ook beter vergelijken met toneel, muziek of dans dan met geschreven literatuur, die immers een onafhankelijk leven kan gaan leiden zodra het produkt

gedrukt is, onafhankelijk van de schrijver en onafhankelijk van een orale concretisering. Het communicatieproces is in de orale literatuur tegelijkertijd het produkt van dit proces ofwel 'the telling is the tale', zoals het in het Engels kernachtig heet: de verteller, zijn verhaal en zijn gehoor zijn met elkaar verbonden als drie componenten van één geheel, nl. de communicatieve gebeurtenis (vgl. Ben-Amos 1972: 10). Dit houdt in dat een geschreven versie van de orale 'tekst' - zelfs als deze compleet en zorgvuldig door een specialist is genoteerd — toch bij lange na niet weergeeft hoe de orale voorstelling zich voltrekt in het bijzijn van de toeschouwers/luisteraars. Het is beslist verkeerd om de 'teksten' los te zien van het totaalgebeuren van de uitvoering, zoals dat ook geldt voor het lezen van een toneelstuk, een filmscenario of een muziekstuk:

> The spoken word in contrast (with the printed word) has many dimensions. It is heard and seen and felt; it is experienced as the narrator becomes a one-legged swinging creature, a character with a long nose or with two noses, or an ugly old lady with mattery eyes and black mushrooms all over her back, or when he is simply a husband receiving a richly deserved beating at the hands of his wife. With varying degrees of animation, body movement, facial expression, tone of voice, and rhythm of speech, the narrator presents the character and his plight. (Noss 1972: 7)

Gevoelens, gebaren, intonatie, mimiek, het gebruik maken van 'stiltes', ritme en metrum, expressie van wisselende stemmingen en niet te vergeten het improviseren en inspelen op de reacties van de aanwezigen — dit alles maakt deel uit van het orale karakter van de Afrikaanse (en andere) orale literatuur. Het gebeuren voltrekt zich in een samenspel tussen auteur en publiek: er wordt verteld, gezongen en muziek gemaakt, er worden ritmes meegeklapt, er wordt gedanst en de refreinen worden door iedereen meegezongen. Het publiek reageert voortdurend kritisch in goedkeurende dan wel afkeurende zin. Zó wordt het verhaal pas compleet. De oude Grieken zeiden het al: 'Eén hand kan een verhaal niet schoon wassen, hij heeft daarvoor de hulp van de andere nodig.'

Er zijn goede en slechte vertellers, net zoals er goede en slechte schrijvers zijn. Voor het optekenen van de orale 'teksten' zou vooral gebruik gemaakt moeten worden van de geniale, ervaren verteller of vertelster die de beste varianten weet samen te weven tot een rijk geschakeerde vertelling. De erfenis van de orale traditie wordt bewaard door de oudsten, de wijzen van de clan, die hun kennis doorgeven aan de jongere generaties in de vorm van spreekwoorden, beelden, anekdotes, verhalen en poëzie. Zo worden de geheimen van het menselijk bestaan verklaard, de tegenstellingen en contradicties, de duistere vragen van leven en dood. Zo probeert men problemen op te lossen en meer greep op het leven met al zijn onzekerheden te krijgen.

1.3. De traditionele auteur

De term *auteur* geeft beter dan het woord verteller aan dat het om een 'schepper' gaat die tevens 'zegsman' is (twee betekenissen van het oorspronkelijke Latijnse

woord *auctor*). Hij of zij is een veelzijdig kunstenaar die de overgeleverde literatuur op een eigen manier vanuit eigen verworven kennis en vanuit eigen meesterschap herschept. Daarnaast is hij meestal ook *zanger, musicus, acteuren danser:* zanger, omdat hij de tekst geheel of gedeeltelijk zingt; musicus, omdat hij zichzelf dikwijls begeleidt op een eigen muziekinstrument, de kôra, de balafong, de luit, de tamtam of de xylofoon, om er enkele te noemen (zie voor een uitvoerige beschrijving van Afrikaanse muzikale tradities Bebey 1969 en Kwabena Nketia 1979); acteur en danser omdat dikwijls verschillende rollen worden gespeeld en gedanst.

Wie zijn deze auteurs? Er is weinig algemeens over te vertellen. Ze kunnen man zijn of vrouw, beroeps of amateur. Elk volk schept zijn eigen voorwaarden en normen voor de orale vertelling of lied, precies zoals dat ook geldt voor de geschreven literatuur in elke cultuur. Er zijn maatschappelijke regels voor ontstaan en waardering die mede bepaald worden door de sociaal-economische context. De orale literatuur behoort toe aan de groep waarvoor zij bedoeld is. De oude liederen en verhalen, de geschiedenis van het eigen volk, de raadsels en spreekwoorden, ze vormen de culturele erfenis waar ieder deel aan heeft. Niettemin zijn er regels die in acht genomen moeten worden. Sommige raadsels en spreekwoorden bijvoorbeeld mogen niet door vrouwen of jongeren geciteerd worden of door mensen die tot een bepaalde sociale groep behoren. Er zijn genres die soms alleen door de professionele zangers/vertellers mogen worden voorgedragen, zoals de mythe en het sacrale lied, de genealogie en de geschiedenis van koningen en voorouders of het heldendicht. Ook bestaan er soms regels voor de tijd van het vertellen: alleen 's avonds of 's nachts mogen bepaalde verhalen verteld worden of alleen in de zaai- of oogsttijd of uitsluitend tijdens de initiatieperiode.

De verklaring voor dergelijke beperkingen is moeilijk te achterhalen, behalve wanneer er een rechtstreeks thematisch verband bestaat tussen het onderwerp van lied of verhaal en de bijbehorende omstandigheden. In de andere gevallen, zoals het verbod op het vertellen overdag, wordt meestal uitgelegd dat 'het altijd al zo geweest is', dat ook de ouders en grootouders zich al aan dergelijke regels hebben gehouden, en dat is dan een afdoend argument. Het is mogelijk dat er een taboe rust op het aansnijden van bepaalde onderwerpen overdag of door vrouwen of oningewijden. De tropennacht vormt inderdaad dikwijls het decor voor de orale vertelling. Dan zitten de mensen na het werk bij elkaar rondom het vuur en kan een amateur spontaan beginnen te vertellen of te zingen. Ook kan hij daartoe worden uitgenodigd of aangemoedigd. Soms gaat er een heel ritueel aan vooraf of wordt er eerst een openingsformule uitgesproken. Zeker is dat het geval wanneer er sprake is van een bijzondere gelegenheid zoals een feest of een initiatie.

Bij de Samo in West-Afrika wordt na de maïsoogst een speciale avond georganiseerd. De mensen roosteren maïskolven in het vuur en de beroepsauteur zit tussen de anderen in. Dan begint iemand te vragen aan een van de aanwezigen: 'Hé, heb jij mijn ring gezien?" Het antwoord luidt dan: 'Ik heb die ring aan X gegeven.' En X zegt snel: 'Ik heb 'm aan Z gegeven.' Zo gaat het vraag- en antwoordspel de kring rond, totdat iemand de naam noemt van de auteur aan wie hij de ring zou hebben gegeven. Deze spreekt dan de openingsformule uit: 'Hier

komt mijn verhaal... er was eens...' (Colin 1957: 84). Het is waarschijnlijk dat dergelijke formules oorspronkelijk een magische betekenis hadden en dienden om de juiste sfeer te scheppen, zodat daarin de mythen opnieuw tot leven konden komen.

Openingsformules hebben in elk geval ook een praktische functie, ze zijn bedoeld om de aandacht van het publiek te trekken en aan te geven dat er een verhaal of lied gaat beginnen. Voorbeelden van dergelijke formules zijn: 'Mijn verhaal gaat daar en daar over', waarop de aanwezigen reageren met een 'Wij luisteren' (Ewe, West-Afrika), of: 'Een verhaal, een verhaal, laat het komen, laat het gaan' (Haussa). Of: 'Kijk, daar is de Spin. Kijk haar eens,' met als antwoord: 'Laat haar maar komen, wij luisteren' (Haussa). Het ons vertrouwde 'Er was eens' komt geregeld voor. Of in vraagvorm: 'Hoe is het gebeurd?' Ook zegt iemand wel: 'Ik vertel dikwijls...' (vgl. Finnegan 1970: 380).

Er zijn ook standaardslotformules, zoals : 'Ze leefden nog lang en gelukkig', of: 'Dit was het einde van het verhaal', of: 'Dit was het verhaal van luipaard en haas'. Of: 'Met dit verhaal, niet met mij is het nu afgelopen' (Tutsi, Rwanda). De begin- en slotformules die zo veelvuldig voorkomen in de orale literatuur hebben een duidelijke functie, nl. de 'tekst' te markeren als een aparte categorie van vertellen. Als bijvoorbeeld een Ashanti verteller expliciet begint met: 'We don't really mean to say so' (Rattray 1930: x), benadrukt hij het fictionele karakter van zijn verhaal. De orale vertelling, we zeiden het al, kan onmogelijk los gezien worden van de persoon van de verteller en diens veelzijdige vakmanschap.

Een van de meest bekende lofdichters is wel de Westafrikaanse *griot* (spreek uit: grio, afgeleid van Wolof en Bambara woorden), die ofwel aan een hof of heer verbonden is ofwel reizend rondtrekt. Wanneer hij van dorp naar dorp trekt, vertelt hij verhalen en zingt hij liederen, waarbij hij ook weer nieuw materiaal verzamelt voor andere gelegenheden. Hij kan mensen beschimpen of kwaad spreken van wie hem niet beloont. Hij is meestal goed op de hoogte van wat zich in een bepaalde gemeenschap afspeelt of afgespeeld heeft. Hij kent de traditie en luistert feesten op met zijn animerende aanwezigheid.

Het repertoire is dikwijls rijk gevarieerd. De talenten van de griot dwingen aller bewondering af. Vaak heeft hij jaren gewerkt en gestudeerd onder leiding van een 'meester', een vader of een oom. Er zijn ook voortreffelijke *griotes*, vrouwelijke zang- en vertelspecialisten. Toch is het waar dat de griots niet altijd in hoog aanzien staan: ze zijn afhankelijk van de goedgunstigheid van de gevers en lijken in dat opzicht op bedelaars. Dit geldt vooral voor de ambulante griots die niet aan een patroon gebonden zijn noch aan een bepaalde groep. Ze voelen zich dan ook vrij om te zeggen of te zingen wat ze willen en te prijzen wie ze willen. Dit geeft hun een zekere macht. Ze blijven altijd enigszins gevreesd, omdat ze de mensen wier geheimen ze kennen kwetsbaar maken. Dikwijls behoren ze, in West-Afrika, tot een van de laagste kasten, wat dan weer vanuit een legende verklaard wordt. Vroeger hadden ze zelfs niet het recht om begraven te worden, omdat men bang was dat daardoor de grond onvruchtbaar zou worden. Ze werden begraven in de stam van een enorme holle baobab. Een van dergelijke boomstam-kerkhoven is niet al te ver van Dakar in Senegal teruggevonden: binnen in een baobab werd een grote hoeveelheid beenderen aangetroffen (Bebey 1969: 40).

Wie is eigenlijk de echte auteur van orale literatuur? Meestal is dat niet gemakkelijk vast te stellen. Dikwijls wordt gezegd dat deze literatuur veel meer het produkt is van een maatschappelijke groep dan van een creatief individu. In principe moet als de auteur van een orale 'tekst' diegene worden beschouwd die de tekst voor het eerst heeft gelanceerd. Meestal is, zeker in Afrika, de naam van de oorspronkelijke auteur onbekend. Uitzonderingen zijn de zeldzame gevallen waarin een geslachtsregister wordt geproduceerd in de compositie, waarbij de latere verteller teruggaat tot de echte legendarisch geworden auteur van vele generaties eerder. Er bestaan dikwijls legio varianten van een bekende orale vertelling. Toch blijft dan vaak een vast kader gehandhaafd waarbinnen bepaalde stukken verdwijnen of worden toegevoegd. Een aantal vaste passages of formules blijft dan herkenbaar in de verschillende varianten. Soms gebeurt het dat totaal verschillende verhalen in een later stadium tot één nieuw verhaal worden samengevoegd. Het komt geregeld voor dat de verteller als hij begint naar zijn 'bronnen' verwijst, bijvoorbeeld als volgt: 'Mijn vader heeft het mij verteld, en zijn vader had het hém verteld en die vader had het weer van een ander en die had het verhaal gekocht van die en die, aan wie dan weer een ander het op zijn beurt had verkocht' (Eno-Belinga 1965: 116).

1.4. Twee voorbeelden

Om duidelijk te maken hoe verschillend de orale vertellers van vandaag te werk kunnen gaan, geef ik twee voorbeelden van auteurs uit West-Afrika, die ik zelf heb ontmoet. Lamine Konté is een Wolof uit de Casamance in Senegal. Hij bespeelt de *kôra*, een schitterend instrument dat omschreven zou kunnen worden als een combinatie van een harp en een luit: met de luit heeft de kôra de lange hals gemeen en met de harp het brede snarengamma, dat met twee handen wordt bespeeld. De klankkast bestaat uit een reusachtige halve kalebas die rijk versierd is en met leer overtrokken. Er zit een gat in de kalebas waardoor de klanken 'naar buiten kunnen'. De kôraklanken zijn licht en tinkelend. Lamine Konté stamt uit een oud geslacht van *griots* en leerde het vak van zijn grootvader:

> Het is onze taak de traditie te bewaren van muziek en literatuur en geschiedenis. Ik beoefen alle genres, mythe, epos, fabel, legende, liefdespoëzie enz., maar vooral de genres waarin historische elementen meespelen hebben mijn belangstelling, bijvoorbeeld de heldenverhalen. Bij ons wordt het epos deels gezongen en deels verteld. De eenheid tussen poëzie- en prozagedeelten wordt benadrukt door dezelfde muziek die beide begeleidt. In het *Sunjata-epos* gaat de indeling in episoden gepaard met veranderende muziek: elk van de twaalf verschillende muziekstukken komt overeen met een nieuwe periode in het leven van de held. Door de eeuwen heen zijn steeds nieuwe elementen aan het oorspronkelijke, historische materiaal toegevoegd, zodat de legende het thans duidelijk wint van de historische feiten. Ikzelf probeer niets toe te voegen, ik houd me zorgvuldig aan de versie die ik van mijn eigen grootvader heb geleerd, uit respect voor diens geweldige talent. Alleen de presentatie vormt mijn eigen persoonlijke inbreng. Ik heb geen behoefte aan het verzinnen van

nieuwe verhalen of liederen, zoals andere zangers-dichters dat wel doen. De orale literatuur functioneert nog altijd in Afrika en dat zal zo blijven totdat Afrika werkelijk gealfabetiseerd is, misschien over honderd en in het beste geval over vijftig jaar. Ik heb zelf leren lezen, maar wil daarom mijn vak zeker niet opgeven, want de rechtstreekse communicatie tussen de *griot* en zijn publiek is zoveel rijker dan de eenzijdige relatie tussen schrijver en lezer. Wat een verarming, als je je alleen tot het woord zou beperken! Muziek, dans, dictie en de rechtstreekse reacties van het publiek gaan dan onherroepelijk verloren en wat dat betekent, daarvan heeft de schriftcultuur geen notie meer.

De andere orale auteur die ik ontmoet heb, is Dan Maraya uit Nigeria. Hij is een Haussa en afkomstig uit Jos. Hij zingt en bespeelt de *kuntigi*, een klein soort luit. Zijn muziek is snel en flitsend en zijn zang kenmerkt zich door een geheel eigen stijl. In tegenstelling tot Lamine Konté componeert Dan Maraya al zijn werk zelf:

Mijn naam betekent wees. Toen ik zeven jaar was, begon ik de mensen uit mijn omgeving te vragen wat mijn vader vroeger gedaan had. Ze zeiden me dat hij musicus was geweest, hofdrummer bij de emir, onze vorst. Daarom wilde ik zelf ook musicus worden. Ik leerde allerlei instrumenten bespelen, waaruit ik ten slotte de *kuntigi* koos om mij in de kunst daarvan verder te bekwamen. Ik zet geen traditie voort, omdat ik het vak niet van mijn vader heb kunnen leren. Zo heb ik een eigen stijl ontwikkeld in mijn muziek en in mijn poëzie, maar de mensen vinden het heerlijk om naar mijn liederen te luisteren. Ik heb er meer dan vijfhonderd gemaakt. Ze zijn ook op grammofoonplaten opgenomen, honderdvijftig singles en elpees. Ik observeer de mensen, zing over hun lot, de dood, geluk en ongeluk, rijkdom en armoede. Ik bekritiseer wat er fout gaat in de maatschappij en zing de lof van wie het goede met de mensen voor heeft. Ik bemoei me niet met partijpolitiek, maar zie mezelf wel als een soort volksopvoeder. Wanneer er acties gaande zijn als 'Nigeria produceert eigen voedsel' of 'Lager onderwijs voor iedereen', dan speel ik daar op in. Het is dus volstrekt eigentijds. Wanneer ik zie hoe overal de menselijke arbeid ondergewaardeerd wordt en meer waarde wordt gehecht aan machines dan aan mensen, maak ik een loflied op de arbeider, want arbeid is goddelijk. Immers, ieder die zijn energie in dienst stelt van de verbetering van de maatschappij, van de ontwikkeling van het land, is een gezegend mens. Arbeiders verdienen ons aller respect, omdat hun werk de gemeenschap verder helpt. Tegen de politici zeg ik dat ze eenheid en geen verdeeldheid moeten zaaien en ze beseffen heel goed dat ik gelijk heb, want eenheid is voorwaarde voor vrede. In Afrika nodigen staatshoofden mij soms uit op te treden in hun residentie. In Nigeria en in Senegal heb ik een staatsprijs gekregen voor mijn muziek en mijn liederen, maar ik richt mij vooral tot de gewone mensen en ben van niemand materieelafhankelijk.

Uit deze twee voorbeelden blijkt dat er grote verschillen bestaan tussen orale vertellers en zangers onderling, ook in onze tijd. Tevens blijkt dat ze nog heel goed functioneren, ondanks de toegenomen verstedelijking. Misschien krijgen ze juist nu een veel grotere kring van luisteraars dank zij de moderne media. Door

hun reizen zijn ze zelfs in het Westen bekend geworden. Niettemin blijven ze in hun eigen traditie, Lamine Konté omdat hij de orale literatuur precies zo overlevert als hij haar van zijn grootvader heeft gehoord en Dan Maraya omdat hij ervoor gekozen heeft in geen andere taal dan het Haussa een traditionele auteursrol te vervullen tussen zijn eigen mensen in deze sterk veranderende tijd.

1.5. Grote verschillen

Er bestaan grote verschillen inzake de positie die een orale auteur inneemt bij de verschillende volken. Bij de Bambara vormen ze een aparte sociale groep. Soms worden ze als beroepsbedelaars beschouwd; dit is bijvoorbeeld het geval in Senegal met de groep die *gaulow* genoemd wordt. Er zijn vertellers die geacht worden 'de waarheid te vertellen en niets dan de waarheid' (bijv. de geschiedenis van het eigen volk of de oorsprongsmythen). Anderen zijn er juist op uit de waarheid zoveel mogelijk te verdoezelen of deze op een eigen manier te veranderen of iets volstrekt nieuws te verzinnen.

Er is nog veel onderzoek nodig om de verschillende soorten auteurs, dichters, zangers en vertellers, hun status bij de vele volken in Afrika beter te begrijpen en hun uiteenlopende functies in kaart te brengen. Naast de professionelen zijn er de amateurs. De beroeps voorzien in hun onderhoud door middel van hun kunst. Ze kunnen rondtrekken of aan een patroon gebonden zijn. De amateurs leven van landbouw, visserij, jacht of veeteelt, afhankelijk van de plaatselijke situatie. Net als elk ander beroep vereist ook dat van auteur een grondige training en voorbereiding, voordat het meesterschap bereikt wordt. De amateurs beperken zich dikwijls tot de volksverhalen, sprookjes, fabels e.d. De specialisten presenteren de meer ingewikkelde genres, zoals de heldendichten, de religieuze teksten of de hofpoëzie. Er zijn inderdaad veel gevallen bekend van traditionele vorstenhoven die beroepsdichters in dienst hadden of hebben, zoals de Kuba of Luba koningen in Zaïre, de Haussa emirs en Ashanti vorsten in West-Afrika, de Zulu of Sotho rijken in Zuidelijk Afrika. Bij de Kuba is een aparte historicus in dienst van de vorst om de geschiedenis te 'bewaren' en door te geven. Dikwijls is de geschiedenispresentatie tevens een loflied op de grote daden van de voorouders, waarbij dan de heersende vorst het eindpunt vormt. De orale auteurs hebben in dergelijke gevallen veel politieke invloed in de gemeenschap waartoe zij behoren.

De hofliteratuur is in Afrika wijd verbreid, zowel in West- als Centraal- en Zuidelijk Afrika. Van Oost-Afrika zijn in dit opzicht echter nauwelijks voorbeelden bekend. Overigens begint het patronagesysteem dat de eeuwen door sterk in zwang was, nu tot het verleden te behoren, niet als gevolg van een verminderde belangstelling voor poëzie, loflied of heldenverhaal, want die floreren als altijd, maar als gevolg van de sterk veranderende culturele context waarin nieuwe beschermheren zich opwerpen: politieke leiders in de moderne Afrikaanse staat (zie ook 2.7).

Dit mist zijn uitwerking niet op de orale literatuur van vandaag:

> Praise poems crop up as flattery of political leaders or party candidates, and can be heard on the radio or at political meetings; they can be seen in written form in newspapers; and they even appear under the auspices of commercial recording companies. But often the older royal courts with their official retinues and monopoly of the most highly professionalized poetry have become less attractive as political and economic centres, and many of the traditional court poets have either abandoned their art or turned to more lucrative patrons. (Finnegan 1970: 90)

Per volk en per genre treden steeds verschillen op die dikwijls over het hoofd zijn gezien. In het Westen wordt Afrika vaak ten onrechte als een culturele eenheid gezien, zonder dat daar veel aanleiding toe is: er bestaan zeer uiteenlopende sociale en culturele vormen op het Afrikaanse continent en de uniformiteit is in veel opzichten ver te zoeken. Men denke bijvoorbeeld aan de contrasten tussen herders- en jagersvolken, tussen uitgestrekte koninkrijken en kleine onafhankelijke leefgemeenschappen. Met de maatschappijvormen variëren ook de literaire en culturele expressievormen. Ook in godsdienstig opzicht bestaan er grote verschillen: van de aanbidding van één hoogste god tot de voorouderverering of het geloof in een godenpantheon, het komt allemaal voor en leidt overal tot andere mythen en verhalen (zie bijv. Baumann 1936; Schipper 1980).

De invloed van de islam en, recenter, het christendom op de Afrikaanse godsdiensten is in sommige gebieden ook in de literatuur terug te vinden. Zo bestaat in West-Afrika een eeuwenoude traditie van Arabische cultuur en koranstudie.

Onwetendheid en vooroordeel hebben in het Westen nogal eens tot de opvatting geleid dat Afrika geen geschiedenis had voor de komst van de Europeanen, dat het continent pas door blanke ontdekkingsreizigers 'ontdekt' is. Op grond waarvan? Net als overal zijn ook in Afrika rijken ontstaan en in verval geraakt, oorlogen gevoerd, volken in beweging geweest enz. Omdat dit alles zich buiten de westerse horizon voltrok, meende men hier dat er helemaal niets van belang gebeurde zolang men er zelf niet bij was. De historische gebeurtenissen hebben in Afrika hun sporen nagelaten in de orale literatuur die steeds meeveranderde en in beweging bleef.

De orale teksten die in dit boek behandeld worden en de voorbeelden die geciteerd worden, moeten niet statisch gezien worden, maar als beweeglijke vormen die voortdurend aan verandering onderhevig zijn. Het hedendaagse publiek in Afrika heeft gedeeltelijk kennis van de geschreven literatuur, maar de meeste mensen hebben nog op de een of andere manier de invloed ondergaan van de orale literatuur in de eigen samenleving. Degenen die deel hebben aan beide, ervaren dat allerminst als een onoverbrugbare tegenstelling (zoals ook ten onrechte de 'traditionele' en 'moderne' samenleving ofwel 'stad' en 'platteland' als twee aparte werelden door onderzoekers vaak kunstmatig van elkaar gescheiden worden gezien en beschreven). Obiechina (1975: 36v) heeft gelijk als hij zegt:

> Influences do constantly flow from town to country and back again. Urban dwellers try to create for themselves a rural tradition-oriented life by setting up 'Improvement' and 'Patriotic' societies which provide them with something

of a traditional framework and as much of the old security of the rural community as can be mustered within the town. Thus, in comparison with the New Yorker or the Londoner, the average towndweller in West Africa (...) is still a peasant at heart, with a thin layer of modernist sophistication concealing the deep centre of traditional beliefs and feelings. Even the intellectuals of West Africa, who are most exposed to world intellectual traditions and the world urban-technologist culture, are equally at home in their local traditional cultures.

Een algemeen probleem waarmee we in de orale literatuur te maken hebben, is de kwestie van de genres. De Europese indeling kan niet zomaar worden toegepast op Afrikaanse literaire expressievormen. Een rigoureuze scheiding tussen genres is ook bij ons onmogelijk, maar in Afrika bestaat een aantal ons onbekende vormen die aparte genres vormen, zoals bij de Yoruba de *ijala* of jachtliederen, een speciaal soort poëzie die door jagers wordt gezongen. Voor deze en voor andere Yoruba poëzie geldt dat de indeling niet gemaakt wordt naar onderwerp of structuur, maar naar de groep waartoe de auteur behoort of naar de stemtechniek of de wijze van voordracht - criteria die eerder aan de context ontleend worden dan aan de 'tekst':

> Thus there is *ijala* (chanted by hunters in a high-pitched voice), *rara* (a slow, wailing type of chant), and *ewi* (using a falsetto voice), and even though the content of various types may often be interchangeable, a master in one genre will not feel competent to perform a different type: he may know the different words but cannot manage the necessary subtleties of tone and style and the required type of voice production. (Finnegan 1970: 7)

De voorstelling zelf is inderdaad heel belangrijk voor de genre-indeling. De presentatie van de mondelinge overlevering is mede bepalend voor de vaststelling of we bijvoorbeeld met poëzie of met proza te doen hebben. Dat geldt bij de schriftelijke presentatie ook: de al dan niet ruime hoeveelheid 'wit' die de tekst omringt, helpt ons te beslissen of het om proza dan wel poëzie gaat. Daarbij blijft dan altijd een aantal onduidelijke gevallen bestaan, zowel in de orale als in de geschreven teksten. De schrijvers helpen ons soms een handje door op het titelblad aan te kondigen dat het om gedichten dan wel een roman gaat. Bij de orale voorstelling kunnen zang, ritme, metrum, muziek, ons soms uit de moeilijkheid helpen, maar dat gaat lang niet altijd op, want ook de prozaverteiling wordt dikwijls muzikaal begeleid. Verder is er uiteraard een groot terrein waarop poëzie en proza elkaar ontmoeten en zich met elkaar vermengen. Dit is dikwijls het geval bij het epos (zie p. 56v en Schipper 1989a). Dikwijls is er geen principieel maar een gradueel verschil tussen proza en poëzie en het is goed om dat in gedachten te houden bij de in dit boek gemaakte indeling: steeds kan slechts bij benadering het verschil worden aangegeven. Lestrade (1937: 306) zegt daarover het volgende:

> The distinction between prose and verse is a very small one (...) the borderline between them is extremely difficult to ascertain and define, while the verse-

technique, in so far as verse can be separated from prose, is extremely free and unmechanical. Broadly speaking, it may be said that the difference between prose and verse in Bantu literature is one of spirit rather than of form, and that such formal distinction as there is is one of degree rather than of quality of formal elements. Prose tends to be less emotionally charged, less moving in content and full-throated in expression than verse; and also — but only in the second place - less formal in structure, less rhythmical in movement, less metrically balanced.

Uiteindelijk is er eerder sprake van sociale en culturele criteria dan van strikt formele. De maatschappelijke normen zijn dan ook van groot belang. Steeds moet de vraag gesteld worden naar de opvattingen van het publiek en de auteur binnen de samenleving waarin de betreffende tekst functioneert. Het is niet mogelijk om van buitenaf criteria uit een andere cultuur op te leggen, als zou het om onafhankelijke normen gaan die overal gelden.

De verschillende procédés, de opzet, de setting, thematiek en de personages, de indeling en de functie van de tekst, de gelegenheid waarbij de tekst wordt gepresenteerd, de reacties van het publiek, doel en effect van de presentatie en kennis van de betreffende maatschappelijke context kunnen ons helpen het genre te bepalen. Daarbij dient dan nog te worden aangetekend dat genres in de loop van de geschiedenis een hele ontwikkeling kunnen doormaken en een heel andere inhoud kunnen krijgen zonder dat de term die er voor staat verandert.

Deze inleidende opmerkingen onderstrepen dat er nog veel onduidelijkheid bestaat op het terrein van de orale literatuur. Voorzichtigheid is geboden bij de indeling in poëzie, proza en theater, die we hier niettemin als een soort houvast hebben aangehouden.

Er moet nog veel orale literatuur worden opgetekend in Afrika: als dit levende materiaal de komende jaren niet wordt vastgelegd op band en in schrift, dan is het vrijwel zeker dat veel ervan voorgoed verloren gaat. Niet voor niets heeft Ahmadou Hampaté Ba, een kenner van de orale traditie, waarschuwend gezegd: 'Een van onze ouden die sterft is een boekenkast die afbrandt.' Gelukkig wordt deze waarschuwing serieus genomen en er wordt op talloze plaatsen in Afrika gewerkt aan het bewaren van de orale literatuur voor komende generaties die er anders nooit kennis van zouden kunnen nemen.

Literatuur is waarschijnlijk zo oud als de mensheid. Mensen uiten zich altijd en overal in liederen en verhalen die te maken hebben met hun eigen werkelijkheid en hun eigen dromen. Mensen hebben er kennelijk behoefte aan vanuit hun verbeeldingskracht antwoorden te vinden op vragen over hun oorsprong, hun situatie en hun bestemming. De orale literatuur in Afrika vervult duidelijk deze functie.

2. Poëzie

Zoals gezegd ontbreken in de orale literatuur de typografische kenmerken die ons in de geschreven literatuur helpen om vast te stellen of we met poëzie of proza te maken hebben. Terecht betoogt Ruth Finnegan (1977: 25) dat we in het geval van de orale poëzie niet op één enkel criterium kunnen afgaan, maar dat we moeten zoeken naar een heel aantal kenmerken, zoals verheven of veranderd taalgebruik in vergelijking met de dagelijkse omgangstaal, metaforen, alliteratie, rijm, herhalingen, indeling in regels, strofen, refreinen, muzikale begeleiding enz. Deze kunnen alleen in combinatie duidelijk maken of het om poëzie gaat.

Het is uiteraard waar dat elke literaire uiting gekenmerkt wordt door 'apart' taalgebruik, maar dat geldt wel in het bijzonder voor de poëzie. De manier waarop de poëzie gepresenteerd wordt, kan een aanwijzing zijn, waarbij zeker ook de wijze van voordracht, de (re)actie van het publiek, de muzikale aspecten belangrijke factoren zijn om te beslissen of het al dan niet om poëzie gaat. Deze beslissing hangt af van de culturele context van de toeschouwer-luisteraar. Onze westerse indeling in proza en poëzie blijkt lang niet altijd overeen te komen met die in andere culturen.

Om een voorbeeld te geven: bij de Yoruba in Nigeria vormt het *Ifa* literaire corpus de belangrijkste soort poëzie, maar dit omvat tevens andere genres:

> Ifá can safely be regarded as the generic form of all other types of Yoruba literature whether poetry, prose or drama. This is perhaps why the Ifâ corpus itself is very extensive in scope. This fantastic corpus contains 256 chapters each of which is known as *odù*. The Ifâ priests believe that each odù contains not less than 600 verses, yielding a total of one hundred and fifty-three thousand and six hundred verses in all. Among the *odù* of Ifâ are to be found verses reserved for the mythology and the praise of all the major divinities. As the generic form of Yoruba literature, Ifâ also embraces the prosaic forms as well as the proverbs. Indeed the Yoruba prose narratives can be regarded as the popular versions of Ifâ verse. Ifâ itself is a sacred form of literature mastered only by devoted priests after many years of training both in literature as well as in healing and divination. Ifâ can therefore be regarded as the Yoruba traditional academic system and body of knowledge. It is the store-house of Yoruba culture and the only undisputable point of reference for Yoruba history, philosophy, medicine and folklore. (Abimbola 1977: 4)

Daarnaast bestaan er andere poëziegenres bij de Yoruba, bijvoorbeeld de reeds genoemde *ijala* of jachtliederen die voornamelijk ter ere van de god van de jacht, Ogun, worden gezongen, en de *oriki* die de oorlogsgeschiedenis vertellen, waarbij de afkomst van elke belangrijke Yoruba tak wordt vermeld, het geboorteland

van de voorouders, wat ze deden en hoe het land er uitzag. *Esa* is een belangrijke dramatische vorm van Yoruba orale poëzie, die gezongen wordt door priesters van de voorvader-godheid Egungun. En dit is dan nog maar één voorbeeld uit de literatuur van één taalgebied: het geeft aan hoe moeilijk het is een algemene indeling te maken in proza, poëzie en dramavormen. Onze westerse indelingen zijn in dit verband problematisch omdat ze vooral gebaseerd zijn op onze eigen *geschreven* literatuur. Een terugblik op de Europese middeleeuwse situatie leert ons dat de term poëzie vroeger ook van toepassing was op fabel en fictie, verbeeldingsliteratuur in het algemeen. Pas in de zeventiende eeuw werd de betekenis van poëzie ingeperkt tot 'verzen':

> When the *word prose* first came into English in the Middle Ages, it referred to *stress meter* and was opposed not to 'poetry' but to 'verse', which at that time still referred to the *vowel-quantity meter* of Latin. It was not until the eighteenth century that 'poetry' and 'prose' were clearly made into an opposed metrical : nonmetrical pair. (Tedlock 1977: 512v)

We moeten ons realiseren dat wat wij nu onder proza verstaan, eigenlijk niet bestaat los van geschreven of gedrukte bladzijden. Tedlock (a. w.) stelt daarom de term *dramatische poëzie* voor als benaming voor orale vertellingen. Een van de formele kenmerken ervan is het herhalingspatroon, dat varieert van de herhaling van woorden tot zinnen of hele episoden. Dergelijke herhalingen zijn meer eigen aan wat wij poëzie of lied noemen dan aan wat wij gewend zijn proza te noemen. De indeling in regels hangt af van de adempauzes die de verteller aanbrengt. Deze kunnen emotionele effecten teweegbrengen en de dramatische spanning in de vertelling vergroten. Het is dus heel ander 'proza' dan wij uit de geschreven literatuur kennen (vgl. ook Ong 1982). Niettemin hebben we om praktische redenen toch maar vastgehouden aan een – kunstmatige – indeling in poëzie, proza en theater, waarbij uiteraard compromissen onvermijdelijk bleken. Het epos bijvoorbeeld werd hier ondergebracht bij het proza, omdat het in Afrika dikwijls gedeeltelijk wordt verteld en gedeeltelijk gezongen. Bovendien is het epos nauw verwant met mythe, legende en orale geschiedenis. De muzikale begeleiding van de epos-voordracht wijst echter in de richting van de poëzie (zie p. 57). De talloze variaties en de uiteenlopende contexten maken het onmogelijk om Afrika en haar literatuur als een eenheid te zien. De taal- en vertaalbarrières maken de orale literatuur tot een moeilijk toegankelijk terrein, maar de kennismaking ermee opent verrassende perspectieven voor wie zich in de Afrikaanse literatuur verdiept.

2.1. Religieuze poëzie

De Afrikaanse religieuze poëzie varieert evenzeer als de verschillende godsdiensten in Afrika. Generaliseren is opnieuw onmogelijk. Er zijn volken waarbij alleen de priester of een andere godsdienst-'specialist' de religieuze tekst mag zeggen of zingen tijdens een plechtige ceremonie of een ritueel (bijv. initiatie, huwelijk, begrafenis). Daarbij kan dan grote nadruk liggen op het foutloos weergeven van de oude overgeleverde tekst.

In een andere context of situatie is wel variatie of improvisatie mogelijk of worden de teksten ook door gewone mensen gezongen of gebeden, op tijden en plaatsen en in vormen die zij zelf kiezen of verzinnen. Magische en religieuze bezweringen zijn minder algemeen in Afrika dan in het westerse stereotiepe denken vaak wordt aangenomen. De meest voorkomende vorm van religieuze poëzie is de hymne of plechtige zangvorm gericht tot god, goden, voorouders of een object in de natuur (zon, maan, een berg, een rivier). Opvallend zijn verder de islamitische invloeden vanuit het noorden, met name in West-Afrika (Fulani en Haussa) en in Oost-Afrika (vooral de Swahili kust) en meestal veel recenter, invloeden van het christendom op religieuze vormen die we hier verder buiten beschouwing laten (zie daarvoor o.a. Knappert 1967 en 1977; Finnegan 1970: 167v), omdat ze vooral gebaseerd zijn op schriftelijke overlevering.

We zullen nu enkele vormen van dichterbij bekijken. Er zijn talloze liederen waarin over goddelijke daden wordt verteld of waarin goden of voorouders worden aangeroepen. Mythen komen overal in Afrika voor, maar ze zijn meestal in verhaalvorm en de liederen die daarin thuishoren zijn vaak te zeer ingebed in het verhaal om als onafhankelijke poëzie te worden beschouwd. Hetzelfde geldt voor geschiedenis met een godsdienstige inslag. Beide genres komen aan de orde bij het proza.

De hymne bestaat uit het aanroepen van de godheid of uit een smeekgebed of het is een combinatie van beide. Duidelijke overeenkomst kan er ook zijn met het loflied in het algemeen. De Yoruba *oriki* zingen de lof van goden en mensen (zie Finnegan 1970: 175), terwijl bij andere volken de lofliederen zich beperken tot de lof van mensen en hun daden (zie p. 33v). God wordt dikwijls beeldend beschreven in poëzie en lyrische gebeden, als iemand met bovenmenselijke kracht en macht: dikwijls wordt God ook Geest of Grote Geest genoemd (Mbiti 1970: 23v; Schipper 1980: 63). Een Shona hymne bezingt God als een actieve geest; dit is tevens een smeekgebed om regen (Mbiti 1970: 24):

Great Spirit!
Piler-up of the rocks into towering mountains...
Who seweth the heavens like cloth...
Caller forth of the branching trees.
Thou bringest forth the shoots
That they stand erect.
Thou fillest the land with mankind,
The dust rises on high, O Lord.
Wonderful one, thou livest
In the midst of the sheltering rocks,
Thou givest of rain to mankind!
We pray to thee,
Hear us, Lord!
Show mercy when we beseech thee, Lord.
Thou art on high with the spirits of the great.
Thou raisest the grass-covered hills
Above the earth, and createst the rivers,
Gracious one.

In een hymne van de pygmeeën wordt Gods mysterieuze grootheid als volgt bezongen (Ibid.: 23):

In the beginning was God,
Today is God,
Tomorrow will be God.
Who can make an image of God?
He has no body.
He is as a word which comes out of your mouth.
That word! It is no more,
It is past, and still it lives!
So is God.

God is niet aan tijd en ruimte gebonden. Hij is overal en altijd, zoals ook blijkt uit de Nuer hymne over hun God Deng:

Een man die Deng ontwijkt,
Zal Deng vóór zich vinden,
Aan zijn rechterkant zal hij Deng vinden
Aan zijn linkerkant zal hij Deng vinden
Achter zich zal hij Deng vinden.
(Evans-Pritchard 1956: 47)

Er zijn talloze beelden en omschrijvingen van God in religieuze liederen, die wijzen op zijn almacht, zijn alomtegenwoordigheid, zijn wijsheid, zijn alles-zien-en-alles-horen: 'God has nowhere or nowhen, that he comes to an end,' zeggen de Ila over God. De Banyarwanda noemen hem 'de wijze'. Voor de Bamum is God 'Hij die overal is', voor de Herero 'Hij die geen vader heeft en geen mens is'. De Gikuyu zoeken het minder in een filosofische benadering dan in een concrete beschrijving:

No father nor mother, nor wife nor children;
He is all alone.
He is neither a child nor an old man;
He is the same today and yesterday.

Ze voegen daaraan toe dat God niet eet en geen boodschappers heeft (Mbiti 1969: 30v).

In de hymnen kan het aanroepen overheersen of het verheerlijken van de godheid, het smeekgebed om hulp of de klacht. Vaak is een hymne tevens een gebed. Het gebed kan vele vormen aannemen: een korte aanroep of een lange zang. Dikwijls komen er veel herhalingen in voor. De San in Zuidelijk Afrika roepen in hun gebed dikwijls de zon, de maan of de sterren aan, biddend om voedsel of levensonderhoud, zoals in dit bekende gebed tot de Jonge Maan:

Young Moon!
Hail, Young Moon!

Hail, hail,
Young Moon!
Young Moon, speak to me.
Hail, hail,
Young Moon!
Tell me of something.
Hail, hail!
When the sun rises,
Thou must speak to me,
That I may eat something.
Thou must speak to me about a little thing,
That I may eat.
Hail, hail,
Young Moon!
(Bleek en Lloyd 1911: 415)

Dikwijls ook is er sprake van muzikale en dramatische vormen waarbij gewerkt wordt met een antifoon, liederen waarbij een solo wordt afgewisseld met een refrein dat door koor of dorpsgemeenschap wordt gezongen. In West-Afrika komen veel uitgewerkte dichtvormen voor die in verband staan met het godenpantheon dat sommige volken hebben opgebouwd, bijvoorbeeld de Yoruba en de Fon. Bij de Yoruba is de traditionele poëzie nauw verbonden met de verering van de goden of *orisha*.We kunnen hier niet meer doen dan één voorbeeld geven en kiezen daarvoor de hymne aan de God Eshu. Hij is de boodschapper onder de goden en tevens degene die onrust stookt en tweedracht zaait. Zijn paradoxale aard komt tot uiting in de religieuze liederen die door priesters en aanbidders worden gezongen. Daarin worden de tegenstellingen die Eshu kenmerken beeldend weergegeven, zoals blijkt uit het volgende fragment:

When he is angry he hits a stone until it bleeds.
When he is angry he sits on the skin of an ant.
When he is angry he weeps tears of blood.
Eshu, confuser of men (...)
Eshu do not confuse me!
Eshu, do not confuse the load on my head [= mijn familie]
Eshu slept in the house —
But the house was too small for him.
Eshu slept on the verandah —
But the verandah was too small for him.
Eshu slept in a nut -
At last he could stretch himself (...)
Having thrown a stone yesterday, he kills a bird today.
Lying down, his head hits the roof.
Standing up he cannot look into the cooking pot.
Eshu turns right into wrong, wrong into right.
(Finnegan 1970: 176)

Na deze kleine greep uit een overstelpende hoeveelheid materiaal mag tot slot één categorie niet ontbreken die toch ook met religie te maken heeft, nl. het vloekgebed of vloeklied. Het kan spontaan opwellen, maar er bestaan ook literaire vloekliederen waarin de tegenstander alle mogelijke kwaad wordt toegewenst, zoals in dit Swahili gedicht dat tegen de Somali gericht is die steeds opnieuw op rooftocht komen langs de Oostafrikaanse kust:

O Heer, geef hun blindheid
En een bochel op hun rug,
Zodat ze ophouden met hun omzwerving
En ophouden hier bij ons te komen.
God, geef hun melaatsheid,
De ouden en de jongen,
De vrijen en de knechten,
Zodat er niet één aan ontkomt.
God, geef hun wonden
En open botbreuken,
Zodat ze nergens meer heen kunnen gaan,
Naar geen enkele plek.
Laat ze allemaal haakwormen krijgen,
Laat hun voeten opzwellen,
Laat ze zware ziekten krijgen,
en laat hun lichaam smartelijk lijden.
(Damman 1963: 129v)

2.2. Erenamen en lofliederen

De uitdrukking 'What's in a name?' - in de zin van een naam is niet belangrijk - gaat in Afrika niet op. Namen zijn van wezenlijk belang, ze hebben een betekenis voor degenen bij wie ze horen. De interpretatie is niet altijd gemakkelijk, er zijn dikwijls verschillende betekenissen tegelijkertijd. Namen kunnen een literaire functie hebben in de poëzie. Soms wordt een hele reeks bloemrijke erenamen aan elkaar geregen, waarbij beelden, klanken en ritme samen een poëtisch geheel vormen: een loflied. Het loflied is dan een uitgewerkte vorm van een combinatie van erenamen of eretitels als 'Hij-die-de-volken-verandert', 'De-man-die-veel-vragen-stelt' of 'De-man-met-de-duizend-magische-kunsten' (zie bijv. Faïk-Nzuji 1977: 85-97). Het gebruik van erenamen is zeer algemeen in Afrika. Ze worden niet alleen aan mensen afzonderlijk, maar ook aan een heel volk, een dorp, een clan toegekend, aan een dier — vee kan een geliefd onderwerp zijn bij herdersvolken — of aan een voorwerp. Ze zijn te vergelijken met het *epitheton ornans*, zoals dat bij Homerus in gebruik was in onze westerse literatuur.

De held Mwindo uit het gelijknamige Nyanga epos (Zaïre) krijgt de erenaam 'Little-One-Just-Borne-He-Walked' (Biebuyck en Mateene 1969), waarmee zijn bijzonderheid van de geboorte af onderstreept wordt. 'He-Who-Grasps-His-Weapons-Firmly' en 'I-Who-Waste-No-Time-In-The-Attack' zijn twee voorbeelden van de Ankole uit Oeganda (Morris 1964: 46, 74). Uit het laatste blijkt

dat dergelijke namen niet altijd op iemand anders betrekking hebben, de lofdichter kan ook zichzelf prijzen en zijn eigen kwaliteiten en voortreffelijkheden bezingen. In Afrika is dat niet ongebruikelijk, zoals ook Ruth Finnegan (1970: 116) vaststelt:

> Among the Sotho all individuals (or all men) are expected to have some skill in the composition and performance of self-praises, and the composition of formalized praise-poetry among the Ankole is expected to be within the capacity of every nobleman: he must find inspiration in a particular episode, compose a personal and topical praise-poem based on it, and add it to his repertoire. Again, among the Ibo the taking of a title is sometimes followed by a string of self-praises (...), a certain amount of private enterprise praising of individuals is also wide-spread. In northern Sierre Leone and other parts of West Africa it is not uncommon for expert Mandingo singers, sometimes accompanied by drummers or xylophonists, to wander through the streets or attend festivals on their own initiative. They pick on some outstanding or reputedly wealthy individual for their praises; and even those who refer to them contemptuously as 'beggars' are in fact glad to reward them with gifts and thanks, and thus hope to send them on their way content, avoiding the possibility of public shaming for lack of generosity.

Er komen ook vrouwelijke lofdichters en -zangers voor, bijvoorbeeld koren van vrouwen die de koning of de chef lof toezingen, zoals dat in Benin of Nigeria gebeurt. In Senegal, waar ik in 1989 een conferentie bijwoonde die door president Abdou Diouf werd geopend, begon aan het eind van de openingsceremonie een oude vrouw onder de aanwezigen uitbundig de lof van de president te zingen in het Wolof.

Het constructieprincipe is steeds 'hij/zij die' of 'ik die'. De Afrikaanse namen vormen dikwijls een uitdrukking die de familieomstandigheden van de drager weergeeft. De erenamen die daar nog bij komen zijn eigenlijk toevoegsels die hij in de loop van zijn leven verzamelt en die zijn aard bevestigen en die hem aanmoedigen ernaar te leven. De Yoruba noemen dergelijke namen *oriki*, de Haussa *kivari*, de Nyanga *musinjo* en de Zulu *izibongo*. Deze woorden duiden ook de lofliederen aan die ontstaan en samengesteld worden uit een hele verzameling van dergelijke namen. De panegyriek of lofliteratuur wordt bij tal van gelegenheden en in velerlei vormen beoefend, het is een veel voorkomend genre. Bij sommige volken mogen alle mensen het beoefenen en wordt iedereen geacht een zekere bedrevenheid te hebben in het zingen van eigen lof, zoals we zagen. Bij andere volken is dit voorrecht strikt voorbehouden aan een groep (bijvoorbeeld professionele dichters) of een klasse.

Een van de belangrijkste en meest gespecialiseerde vormen is wel de hofpoëzie, waarbij de normen in acht worden genomen die de macht van het vorstenhuis, de aristocratie, de chefs of andere leiders van het volk, voorschrijft. De meeste officiële hofzangers zijn vakspecialisten die zichzelf op muziekinstrumenten begeleiden. Soms ook worden ze door een aantal musici of een heel orkest van drummers, hoornblazers, fluiten, snaarinstrumenten en xylofonen ondersteund. Hun taalgebruik is dikwijls plechtig en archaïsch. Er wordt gezin-

speeld op historische gebeurtenissen en heldendaden van de voorouders van de geprezene en van hemzelf. Beeldend wordt deze vergeleken met een dier, in snelheid, moed of kracht, zoals een vogel, luipaard, leeuw of olifant:

The child of the chief is a bright-coloured guinea-fowl,
The child of the chief is a wonderful monster,
He is just like a guinea-fowl hopping to the veld.
The cub of the lion, of the family of Letsabisa,
The cub of the lion, how terrible it is!
The cub of the lion, with mighty shoulders,
The hairy-cheeked, bearded wild dog!
(Damane en Sanders 1974: 210)

Ook stortregen of storm, bliksem of rotsblokken zijn metaforen die de kracht of macht van de held onderstrepen. De gelegenheden waarbij lofliederen worden aangeheven, variëren van initiatieriten en huwelijksfeesten tot worstelwedstrijden, jacht, conflicten tussen twee partijen of gevechten met andere clans. Steeds worden de helden door vrienden, medestrijders of zichzelf aangemoedigd en geprezen.

Tn Centraal-Afrika, bijvoorbeeld in Rwanda, is de lofdichter een koninklijke hofdichter. Meestal is er een aantal en vormen zij samen een vakbond met een eigen positie. Hun patronage was het monopolie van het hof, dat tevens de context vormde waarop deze lofpoëzie geïnspireerd was. Tot dit geheel behoorden zowel de dichters die originele werken produceerden als de barden die uitsluitend werk van andere dichters ten gehore brachten, dat ze hadden leren voordragen. Beide groepen werden getraind in de techniek van respectievelijk dichtkunst en voordracht. De voorzitter van de bond was belast met de verantwoordelijkheid om de juiste poëzie voor de juiste gelegenheid aan het hof te kiezen. In de Rwandese traditionele maatschappij stonden de hofdichters in hoog aanzien. Het aanbieden van een nieuw gedicht aan de koning werd rijk beloond met de koninklijke gift van een koe. Kagame (1951), die over de Rwandese hofpoëzie schrijft, onderscheidt daarin drie soorten figuratieve taal: synonymie, homonymie en métonymie. De koning staat centraal in al deze lofpoëzie, hij is het hoogste ideaal in de hofliteratuur die duidelijk het resultaat is van een specialistische traditie.

Veel lofliederen hebben, vooral door de vele staande uitdrukkingen die de erenamen vormen, een vastere vorm dan andere orale genres. Dat geldt zeker voor de Rwandese hofliteratuur, maar ook elders. De erenamen zijn epitheta die als een soort vaste formules steeds terugkomen. Omdat ze zo vastliggen en overbekend zijn in de gemeenschap waar ze voorkomen, worden de erenamen ook dikwijls ten gehore gebracht via het hoog-laag toonverschil van fluit of tamboer bij allerlei gelegenheden.

Wanneer bijvoorbeeld iemand op audiëntie gaat bij de vorst, worden zijn erenamen via de tamboer ten gehore gebracht. Het gebeurt ook dat in de straten muzikanten in feestelijke optocht voorbijtrekken en onderweg de voorbijgangers prijzen door hun erenamen te noemen. Deze laatsten belonen dan op hun beurt de drummers weer. Professor Carrington (1949: 63v) beschrijft de Lokele worstel-

wedstrijden waarbij drummers langs de kant staan en op hun drum de lof zingen van de held van hun partij, een boodschap die iedereen begrijpt. Zo'n lofprijzing op de tamtam kan beginnen met een aanhef als deze: 'De held vol trots, de held vol trots.' Gedurende de wedstrijd wordt de lofprijzing voortgezet, ter aanmoediging van de worstelaar of om zijn successen te onderstrepen. Hetzelfde kan bij andere gelegenheden gebeuren, het is 'littérature sans parole', omgezet in een code van hoge en lage tonen, zoals die in de Afrikaanse toontalen voorkomen.

Bij een aantal volken geldt de eigen lofprijzing van jongens bij hun initiatie als een belangrijk aspect van hun aanspraak op volwassenheid. Deze wordt door het publiek gewaardeerd en gerespecteerd, bijvoorbeeld bij de Sotho of de Galla. Heel boeiend kunnen de gelegenheden zijn waarbij heersers worden geprezen, al zijn ook hier variaties in de ceremonie mogelijk - van eenvoudig tot spectaculair en kleurrijk:

> ... on the bush paths in northern Liberia or Sierra Leone (...) a petty chief, carried in his hammock, is accompanied by praises as he enters villages and the local dwellers are thus instructed or reminded of his chiefly dignity. Or it may be a huge public occasion as in the Muslim chiefdoms in Nigeria - Haussa, Nupe, Yoruba — when at the 'Sallah' rituals (the Muslim festivals of Id-el-Fitr and Id-el-Kabir) the subordinate officials attend the king on horseback, accompanied by their praise-singers. Their allegiance is shown by a cavalry charge with drawn swords outside the palace; the official praise-singers take part in the gallop, piping and drumming the king's praises on horseback. Any sort of public event (the arrival of important visitors to the ruler, the installation ceremonies of a chief, a victory in battle) may be the occasion for praises by official bards or other experts. (Finnegan 1970: 120)

Elke gemeenschap kent zijn eigen regels. De lofprijzing kan een wekelijks weerkerende verplichting zijn voor de dichter of een gebeurtenis die eens per jaar plaatsvindt. Dat het een maatschappijbevestigend gebeuren is, is duidelijk: de status van de vorst vaart er wel bij.

Ook de oorlog en de jacht zijn belangrijke inspiratiebronnen bij het componeren van lofdichten. Deze zijn met betrekking tot het gebied van Zuidelijk Afrika het best bestudeerd en daardoor bekender geworden. Het lijkt misschien wel of daar de meest complexe poëzievormen van dit genre voorkomen, omdat in dat gebied verhoudingsgewijs de meeste originele teksten genoteerd en vertalingen en studies geproduceerd zijn (vgl. Finnegan 1970: 120v; Cope 1968; Damane en Sanders 1974 enz.). Het is echter te vroeg om daarover al te stellige uitspraken te doen, zolang niet veel meer onderzoek in andere delen van Afrika gedaan is.

Het loflied staat ergens tussen ode en heldendicht in. Het descriptieve aspect heeft in dit genre altijd de overhand op het narratieve. Het loflied kan geïntegreerd voorkomen in geschiedenis of heldenverhaal, maar de belangrijkste functie van het genre op zich blijft met name de lofprijzing van de held, wiens daden en kwaliteiten hem onvoorwaardelijk doen zegevieren over elke tegenstander. Zijn verstand en wijsheid, zijn grootheid en kracht doen hem torenhoog tronen boven het gewone volk waarover hij macht uitoefent, zoals de Oba van Benin, die als volgt geprezen wordt:

He who knows not the Oba
let me show him.
He has mounted the throne,
he has piled a throne upon a throne.
Plentiful as grains of sand on the earth
are those in front of him.
Plentiful as grains of sand on the earth
are those behind him.
There are two thousand people
to fan him.
He who owns you
is among you here.
He who owns you
has piled a throne upon a throne.
He has lived to do it this year;
even so he will live to do it again.
(Beier 1971: 43)

2.3. Liefdespoëzie

Liefdespoëzie is als overal ook in Afrika een geliefd genre, dat enerzijds het liefdesideaal bezingt en anderzijds de onvermijdelijke desillusies die de liefde met zich meebrengt. Liefdesliederen en -gedichten zijn minder gebonden aan formele gelegenheden en ceremonies dan bijvoorbeeld religieuze poëzie of lofliteratuur. Ze zijn bijzonder populair. Sommige gaan over materiële verwachtingen: is de vrijer rijk of arm, heeft hij landbezit, voedsel of kleren te bieden aan zijn toekomstige vrouw? Het is een wezenlijk punt in Afrika, maar dat wil niet zeggen dat de romantiek ontbreekt. Het volgende Haussa liefdesgedicht bezingt de dierbaarheid van het meisje Dakabo met wie de geliefde alles deelt:

Dakabo is tin!
Dakabo is copper!
Dakabo is silver!
Dakabo is gold!
Where greatness is a fortune
The thing desired is (only obtained) with time.
Thy things are my things,
My things are thy things,
Thy mother is my mother,
My mother is thy mother,
Thy father is my father,
My father is thy father!
Be patient, o maid!
Be patient, young maiden!
(Fletcher geciteerd in Finnegan 1970: 253)

Veel liefdespoëzie in Afrika is van vrouwen afkomstig. Dit is het teleurgestelde lied van een oudere Zulu vrouw:

I thought you loved me,
Yet T am wasting my time on you.
I thought we would be parted only by death,
But to-day you have disappointed me.
You will never be anything.
You are a disgrace, worthless and unreliable.
Bring my things. I will put them in my pillow.
You take yours and put them under your armpit.
You deceived me.
(Tracey in Finnegan 1970: 256)

'Pas op voor de Grote Leeuw,' zeggen de Soga in Oost-Afrika waarschuwend tegen jonge meisjes, wanneer ze allerlei taken buitenshuis moeten vervullen, zoals water halen of hout zoeken. De jongens die ze onderweg zouden kunnen ontmoeten en aardig vinden, vormen een groot gevaar, want bij de Soga wordt een meisje dat vóór het huwelijk zwanger blijkt te zijn, verstoten. De ouderen waarschuwen hun dochters in een lied:

You watergoers, you watergoers beware,
You watergoers, beware of the great lion.
You firewood collectors, you firewood collectors beware,
You firewood collectors, beware of the great lion.
You vegetable pluckers, you vegetable pluckers beware,
You vegetable pluckers, beware of the great lion.

Een dergelijk lied van eenvoudige structuur leent zich gemakkelijk voor uitbreiding: elke mogelijke huishoudelijke bezigheid die door meisjes verricht wordt, kan een nieuwe soloregel aan het lied toevoegen. Het 'beware' en 'beware of the great lion' kan dan door de groep worden herhaald. De meisjes kunnen immers niet vaak genoeg voor de onbetrouwbaarheid van jongens worden gewaarschuwd! Omgekeerd wordt ook de onbetrouwbaarheid van meisjes en vrouwen menigmaal tot onderwerp van poëzie gemaakt: ze deugen nu eenmaal niet, verzucht menig dichter vanuit een mangericht perspectief. Er zijn veel liederen die de keerzijde van de liefdes- en huwelijksmedaille bezingen. Het meisje wordt gewaarschuwd dat ze in het huwelijk haar vrijheid en onafhankelijkheid verliest: je wordt tot bezit van de man, laat je niet verblinden door zijn schoonheid, want die betekent uiteindelijk niets. Dikwijls zingen vriendinnen een jonge bruid waarschuwend toe: bezin eer je begint, want de schoonfamilie zal je pesten en je uitbuiten. Ook in zo'n lied wordt solozang afgewisseld met refreinen.

Taban lo Liyong (1972: 127v) citeert een Soga klaaglied waarbij het refrein bestaat uit *Nyumba nemize* ('The house with its vices'). Na elke regel van het lied wordt het refrein herhaald:

The house, I am worried about the house!
The house, I am worried about the house!

The house, where they say you are a thief!
The house, where they say you are poor!
The house, I am worried about the house!
The house, where they say you are foolish!
The house, where they are jealous of my being loved!
The house, where they say I am unwanted!
The house, I am worried about the house!
The house, I am worried about my escaping!
The house, I am worried about my going!

Veel liederen bezingen ook de minnaar of minnares die zoveel aantrekkelijker is dan de eigen echtgenoot. Het volgende Acoli lied (Noord-Oeganda) laat in dit opzicht niets aan duidelijkheid te wensen over:

Lightning, strike my husband,
Strike my husband,
Leave my lover;
Ee, leave my lover.
Snake, bite my husband,
Bite my husband,
Leave my lover;
Ee, leave my lover.
See him walking,
How beautifully he walks;
See him dancing,
How beautifully he dances;
See him smiling,
How beautifully he smiles;
Listen to the tune of his horn,
How beautifully it sounds;
Listen to him speaking,
How beautifully he speaks;
See him performing the mockfight,
How beautifully he does it;
The sight of my lover
Is most pleasing.
Lightning, strike my husband,
Strike my husband,
Leave my lover;
Ee, leave my lover.
(Okot p'Bitek 1974: 57)

Geconcludeerd kan worden dat in het algemeen de liefdesliederen geen officiële status hebben, dat ze door amateurs worden gedicht, door mannen en vrouwen, en dat ze spontaan en bij vele gelegenheden worden gezongen. Er zijn oneindig veel improvisaties en varianten mogelijk, waarbij solo- en groepszang elkaar afwisselen.

De taal onderscheidt zich dikwijls enigszins van het alledaags taalgebruik. In de gezongen poëzie is dat des te duidelijker, omdat daarin de melodie eigen eisen stelt aan de woordkeus, terwijl in de toontalen bovendien de extra complicatie zich voordoet van de relatie tussen 'tune and tone' (Finnegan 1970: 265). Veel onomatopeeën en ook betekenisloze klanken zoals bij ons 'tralala' komen in deze poëzie voor, met name in de refreinen die in koor worden gezongen. Dikwijls wordt het lied muzikaal begeleid. Ook wordt er wel bij gedanst.

2.4. Rouwliederen

De rouwzang of elegie komt zeer algemeen voor in Afrika. Zij is in het algemeen niet voorbehouden aan professionele zangers of dichters. Dikwijls zijn het de vrouwen die improviserend weeklagen of de bestaande rouwklachten zingen, wanneer iemand in de gemeenschap is overleden. Het hoort dan bij hun vaste taken. Dergelijke klachten worden vooral gezongen bij begrafenisplechtigheden en andere overlijdensceremonies. Uiteraard zijn er bij elk volk weer andere regels en gewoonten.

Bij de Acoli bijvoorbeeld beginnen de vrouwen hun klacht kort na het bekend worden van het overlijden van hun dorpsgenoot of verwant. De mannen gaan het graf graven, waarna een heel begrafenisritueel volgt. Dikwijls verlopen er maanden tussen de sterfdag en de eindceremonie en in die tijd spelen de rouwliederen volgens voorschrift een eigen rol. Bij de eindceremonie wordt er gedanst en zingt men opnieuw rouwklachten begeleid door drums en kalebasinstrumenten. Okot p'Bitek (1974: 21 v) merkt op dat er een heel andere sfeer heerst bij de dood van een oudere dan wanneer iemand sterft in de kracht van zijn leven. In het laatste geval wordt op emotionele wijze de verslagenheid over het gebeuren uitgedrukt tijdens de plechtigheden:

> You may hear occasional wailing of the women mingling with the drumming, the singing and the scrubbing of the halfgourds. The nearest relatives dance with tears on their cheeks. It may be said that the dirges have their fullest meaning and significance when sung for such a person. (...) although the same dirges are sung at the funeral dance of the very old, they do not seem to carry the same significance and meaning. There is no tragedy in the death of such people, and at night there is much sexual activity. It is said the dead must be born again, and children conceived at such funerals are named after the grand old man or woman.

Uit het bovenstaande citaat blijkt dat bij de Acoli dezelfde algemene rouwliederen worden gebruikt bij verschillende begrafenissen. Dit is lang niet overal het geval. Dikwijls worden liederen gemaakt voor één speciale gelegenheid en ze hebben dan betrekking op die ene overledene tot wie de rouwklagende zich rechtstreeks richt. Vedder (1923) heeft de weeklacht bij de Bergdama (Namibië) beschreven. De klacht wordt geuit in het huis van de overledene of op de terugweg van de begrafenis, spontaan, in liedvorm. De vrouw leidt als voorzanger de klacht. Bij dit volk drukken de klaagzangen, die zeer uitvoerig en langdurig

kunnen zijn, op emotionele wijze alle facetten van het verlies uit: hoe het gegaan is, de verbijstering die het verschijnsel dood teweegbrengt bij degenen die achterblijven, hoe de overledene was tijdens zijn leven, de moeilijke materiële situatie die ontstaat als de kostwinner wegvalt enz. Ter illustratie een citaat uit een dergelijke dodenklacht:

O, jij die de vader van mijn zoontje bent,
Is de jachtgrond dan zo ver weg?
Zie, ik wacht op je komst!
Verstomd en sprakeloos lig je daar.
Sta toch op! Ga voor mij jagen en schiet
Voor mij een stuk wild. Ik heb zo'n honger.
Alle vrouwen eten wildbraad.
Ik alleen moet honger lijden,
Want jij laat je door niets bewegen.
(...)
O, mijn man, jij die mijn jongen
Nooit op de wang sloeg,
Jij die nooit gierig was, wanneer
Oude vrouwen om eten kwamen vragen.
O, mijn man, jij die altijd zei:
'Geef die oude vrouw iets!'
O, mijn man, die alles wist —
Dragen jullie ook mij, zijn vrouw, weg
Naar zijn pas gegraven graf.
(gec. in Damman 1963: 191)

In bovenstaande tekst wordt het woord vooral tot de overledene gericht, maar er kan ook over hem of haar worden gezongen, om de aanwezigen te herinneren aan de voortreffelijke kwaliteiten en daden van de gestorvene. De voorouders worden er eveneens bij betrokken. In zo'n geval onderscheidt de rouwklacht zich nauwelijks van de eerder besproken lofpoëzie.

Het komt voor dat een rouwlied dat bij een speciale gelegenheid is ontstaan, later bij andere begrafenisplechtigheden spontaan opnieuw wordt gezongen. Op die manier kan het, telkens terugkerend, een algemeen begrafenislied worden. Zo is het lied van de Ibo leider Ojea in Nigeria, die omkwam in de strijd, een rouwlied geworden dat nog altijd bij begrafenissen wordt gezongen (Osadebay 1949: 153). Bij de Zande (Zaïre) werd een rouwzang opgetekend van een bedroefde moeder die haar kind verloor. Deze droevige monotone zang wordt daar algemener gehoord, 'een vaste vorm van smart (...) die weinig aan verandering onderhevig is' (Dijkmans 1980: 58):

God rukte mijn kind uit mijn handen, e e e e e e
Wat doe ik nu? e e e e e e
Mijn kind is gestorven, e e e e e e
Wat doe ik nu? e e e e e e
Ik heb het gebaard, e e e e e e

Wat doe ik nu? e e e e e e
Ik droeg het in mijn armen, e e e e e e
Wat doe ik nu? e e e e e e
Mijn kind stierf vandaag, e e e e e e
Wat doe ik nu? e e e e e e

De dood met de daaropvolgende begrafenisceremonie is de voornaamste aanleiding tot het ontstaan van rouwlied en weeklacht. Het thema van de dood kan natuurlijk ook onderwerp zijn van poëzie die los staat van deze speciale aangelegenheid - en in die zin valt het eigenlijk buiten het hier behandelde genre - zoals dit anonieme gedicht van een Kuba dichter uit Zaïre. Het benadrukt dat doden niet echt dood zijn, ze horen en voelen nog en willen in contact blijven met de levenden:

There is no needle without piercing point.
There is no razor without trenchant blade.
Death comes to us in many forms.
With our feet we walk the goat's earth.
With our hands we touch God's sky.
Some future day in the heat of noon,
I shall be carried shoulder high
Through the village of the dead.
When I die, don't bury me under forest trees,
I fear their thorns.
When I die, don't bury me under forest trees,
I fear the dripping water.
Bury me under the shade trees in the market,
I want to hear the drums beating
I want to feel the dancer's feet.
(Beier 1971: 25)

Voor wie zich een grondiger beeld wil vormen van de structuur van de rouwklacht en het dodenlied en van de wijze waarop het bij een bepaald volk functioneert, verwijs ik naar de bekende studie van Kwabena Nketia (1955) die over dit onderwerp onderzoek heeft gedaan bij de Akan in Ghana. Hij analyseert uitvoerig de rol van het woord — dat hier een belangrijker functie heeft dan de muziek –, de instrumenten, de relatie tussen voorzanger en koor, de typische zangtechnieken enz. Voor literatuurliefhebbers zijn taal, thema's en literaire procédés het meest interessant en daaraan besteedt Nketia veel aandacht. Het is een van de weinige gedetailleerde studies over dit onderwerp.

2.5. Oorlogspoëzie en jachtliederen

Deze beide genres worden samen behandeld omdat ze in een aantal opzichten erg op elkaar lijken. Eerst de oorlogszangen. Dikwijls zijn het liederen vol actie, heidendom, uitdagende taal en opschepperij, waarin de gevaren van de oorlog

breed worden uitgemeten. Sommige liederen worden gezongen voor het gevecht, op weg erheen of bij eraan voorafgaande krijgsdansen. In andere wordt na terugkeer het militaire succes uitvoerig benadrukt, waaraan dan een groot ceremonieel verbonden kan zijn. Soms ook horen oorlogsliederen bij het gevecht op het slagveld zelf, ter aanmoediging van de eigen partij.

Okot p'Bitek beschrijft de krijgsceremonies bij de Acoli, waar de oude krijgsdansen en -liederen nog altijd heel populair zijn, al zijn de omstandigheden waarin ze vroeger voorkwamen onherroepelijk veranderd, omdat ze nu alleen bij feesten gezongen worden. Sinds de koloniale tijd zijn de traditionele *chiefdom*-structuren vrijwel geheel vernietigd en de oude strijdvormen tussen de clans onderling worden niet meer op traditionele wijze beslecht. Dat geldt uiteraard overal in hedendaags Afrika. Niettemin worden de oude krijgsgebruiken bij feestelijke gelegenheden vaak in ere gehouden. Ter illustratie twee voorbeelden van oorlogszangen. Het eerste is een lied uit Malawi, dat vóór de strijd werd gezongen bij een plechtige dans, waarbij de speren uitdagend werden gezwaaid en alle oorlogszuchtige gevoelens werden opgeroepen:

Fight now! Come and fight now!
Slay them! We'll brandish spears!
Straight forth doth speed your arrow.
Tremble! Yes! *They* tremble!
When *we* draw near,
And far they'll flee as we approach them!

Sharpen keen your arrows!
Brave heads upraised and shouting
Loudly our defiance.
All they who oppose us,
Quickly our spears
Shall pierce their breasts. They will be scattered.
(Kidney, geciteerd door Finnegan 1970: 210)

Het tweede voorbeeld betreft korte passages uit Acoli krijgsliederen die horen bij de terugkeer na de strijd. De eerste beschrijft de verschrikkingen van de slachting, de tweede getuigt van de moed en de wonderbaarlijke kracht van het kleine leger van het Acoli *chiefdom* Palaro dat de Lango smadelijk op de vlucht joeg:

The place was awful,
Men perished in the bamboo forest;
The place was awful,
Men perished in the bamboo forest;
Men were slaughtered in the bamboo forest,
The warriors of Piribong were finished,
And Piribong was left in the dust;
(...) listen to the drumming footsteps
Of the escaping warriors; Agola Lumoi
The place was awful.

(...)
The host of Palaro,
only a few, you can count them,
Lifted the sky from its base.
The host of Palaro,
only a few, you can count them,
Shook the mountain on the Lango,
Ee, the Lango wailed;
They lifted the sky from its base.
(Okot p'Bitek 1974: 100v)

Ook in strijdliederen is dikwijls veel terug te vinden dat doet denken aan lofpoëzie, aan het religieuze lied of aan de rouwklacht, al naar gelang het thema meer neigt naar lofprijzing, smeekgebed om hulp of het treuren over de slachtoffers.

Hetzelfde geldt voor de jachtpoëzie, die veel kenmerken met de krijgspoëzie deelt, o.a. het element van gevaar dat bezongen wordt, de trots, de uitdaging, de roem. Ook hier is een indeling in liederen van vóór en na de jacht mogelijk. De meest voorkomende aanleiding tot het zingen van jachtliederen is een geslaagde jacht en vooral het doden van een gevaarlijk dier zoals een leeuw of luipaard, een olifant of buffel. Na thuiskomst wordt het zingen voortgezet in de kring van de dorpsgenoten die de held uitvoerig prijzen. Een andere aanleiding tot het zingen van jachtliederen vormt de dood van een jager. Bij de Yoruba in Nigeria hebben de *ijala*of jachtliederen zich tot een gespecialiseerde tak van poëzie ontwikkeld, door Babalola uitvoerig beschreven in zijn *Content and Form of Yoruba Ijala* (1966). Het gaat erom duidelijk te maken dat de jacht een heldhaftige, nobele bezigheid is. Het volgende fragment van een *ijala* is een groet aan Fabunmi, een overleden jager.

First hunter:
Oolo of Iware Forest, why is it that we no longer see
Fabunmi, he who snatches a tree branch from a monkey's grip?
Husband of Layemi, a man who confidently aims and shoots at a black colobus monkey.
He who snatches a tree branch from a monkey's grip, father of Ajani
He who breaks a tree branch against an old female monkey as he shoots her dead.
He who snatches a tree branch from a monkey's grip (...)
Owner of many guns, a man who stalks an animal in the forest, making a trail quickly like the rainbow in the sky.
Man who hangs ponderously from a tree like a swinging, broken branch.
Rainbow in the forest associated with a trail made for tracking an animal.
Fired bullets landing with a thud in an animal's abdomen.
He who kills a black colobus monkey and ceremonially rubs its hand against the ground.
The enterprising hunter who kills a porcupine near a kolanut tree.
He is so good at shooting that he is vainglorious about his skill.
Citizen of Iware, he who snatches a tree branch from a monkey's grip, husband of Layemi.

> We sadly miss Fabunmi, the man who fixes his gaze long and hard on one. (Babalola 1966: 210)

Deze passage maakt duidelijk hoe gemakkelijk verschillende aspecten van het menszijn en daarmee verschillende 'gelegenheidsgenres' met elkaar verbonden zijn of in elkaar overgaan: het is een erelied, een jachtlied en een rouwklacht tegelijkertijd. Bij de dood van een jager is het de gewoonte bij de Yoruba dat het jagersgilde een afscheidsceremonie te zijner ere organiseert. De jagers gaan dan eerst op jacht om zoveel wild mee terug te brengen als nodig is om de rust van de dode te verzekeren. Daarna komen ze bijeen in het huis van de overledene, waar ze eten en drinken krijgen aangeboden. Intussen begint dan het *ijala*-zingen (Babalola 1966: 16v). Er zijn overigens tal van andere *ijala*-vormen, waaronder liederen over planten en dieren van het woud, zoals de baviaan, het wilde varken of de irokoboom. Ook worden wel sociale gebeurtenissen bezongen die soms nauwelijks meer met de jacht als zodanig in verband staan.

2.6. Werkliederen

Deze zijn er te over in de Afrikaanse samenleving. Het verschil met jacht- en krijgsliederen is dat het werk hier de aanleiding vormt tot het lied zonder dat het er het onderwerp van is. Op het ritme van de arbeid ontstaat het lied, zonder dat een bepaald effect wordt beoogd op aanwezig publiek. Dat publiek is er meestal niet eens. Het is de bedoeling van het lied het werk lichter te maken, althans te doen lijken. Finnegan (1970: 231) geeft een aardige samenvatting van de uiteenlopende soorten werk die tot het ontstaan van werkliederen in Afrika hebben geïnspireerd, maar er zijn er uiteraard veel en veel meer:

> The occasions for these work songs include almost all contexts in which monotonous labour is involved; though conventions as to their use vary in different societies. There are co-operative songs for hoeing, weeding, mowing, launching a boat, sawing, hauling in fish-nets, pounding, floor-beating, throwing water up from deep wells in a human chain, carrying a chief in his hammock, hanging up beehives, or rubbing animal skins to make them soft; there are domestic and solitary songs for women grinding corn or pounding rice; there are gang songs for pulling trucks, for road work, for factory hands, and for miners.

Eno-Belinga (1965: 20) geeft voorbeelden van kanovaarders- en vissersliederen bij verschillende volken, waarbij hij vooral de melodie analyseert. Dat ligt voor de hand, omdat in werkliederen de woorden meestal heel simpel zijn, soms zijn het klanken zonder betekenis die worden gebruikt als stoplappen om het ritme op te vullen. Ritme en muziek begeleiden het werk en de woorden zijn bijkomstig in het werklied. Soms is de betekenis moeilijk te achterhalen, als die er ooit geweest is. De roeiliederen worden meestal gezongen door een solozanger/roeier terwijl de andere roeiers in koor invallen met betekenisloze woorden als eyo, ayé enz. Zulke liederen kunnen over elk mogelijk onderwerp gaan, liefde, kleren, poli-

tiek, fris bier, de dood, eten e.d. Een enkel lied gaat over de rivier of het werk als zodanig. Het volgende roeierslied gaat over een klein visje dat voortdurend zwemt - de roeiers vergelijken zichzelf met dat visje -, de *ekululu:*

Ekululu, jij die voortdurend roeit;
Ekululu, jij die voortdurend roeit;
Ekululu, jij die voortdurend roeit ...
(Tanghe, geciteerd door Finnegan 1970: 236)

Deze regel wordt eindeloos herhaald. In zo'n werklied worden dikwijls één of twee woorden gevarieerd. Het refrein blijft het belangrijkst. Het werkritme bepaalt de ruimte voor variatie en improvisatie. Soms kunnen werkliederen overgaan in dansliederen (vgl. Finnegan 1970: 238). De voornaamste functie van het werklied blijft de vaak moeizame arbeid enigszins te verlichten.

2.7. Politieke liederen

Het politieke lied is veel ouder dan het tijdperk van kolonisatie en dekolonisatie en de moderne Afrikaanse staat. Ook in de traditionele maatschappij bestond poëzie om de machthebbers te prijzen of om hen te bekritiseren. Het politieke loflied en de politieke satire bestaan tot op de dag van vandaag. Ze worden echter in onze tijd op veel ruimere schaal bekend door de radio, nog altijd het machtigste communicatiemiddel in hedendaags Afrika. Omdat in het voorgaande al een aantal voorbeelden werd gegeven van traditionele loffliederen, ligt het voor de hand hier een kritisch lied te citeren. Okot p'Bitek (1973: 37v) geeft een voorbeeld uit de koloniale tijd, toen de bekende Acoli zanger Adok-Too protesteerde tegen de dwangarbeid die was opgelegd aan de bevolking door de *Chief* als vertegenwoordiger van de Britse koloniale overheid in zijn dorp. Deze blinde zanger kreeg voor zijn politieke protestliederen twee jaar gevangenisstraf, al kon hij lezen noch schrijven. De volgende passage is uit één van die liederen die heel populair werden en daarom gevaarlijk in de ogen van de bezetter:

I become Death
I fall on the Chief,
I become Death
I take a bicycle
I go to Gulu
I fall on the District Commissioner,
I become Death
I enter the aeroplane
T fly to England
I fall on the King.

Politieke liederen worden in Afrika ook dikwijls door de machthebbers gezien als een middel om hun eigen gezag te versterken. Meer dan eens worden bekende populaire zangers 'gekocht' met cadeaus als een mooie sportwagen, een villa, een reis enz. om de president en diens politiek te steunen. Sekou Touré heeft er in Guinee bijvoorbeeld gebruik van gemaakt.

De bekende Zaïrese zanger Franco en zijn orkest O.K. Jazz brachten menig lied ten gehore ter ere van Kasavubu en Tsjombe. Het leverde deze ster o.a. een witte Alfa Romeo op. Na de machtsgreep van Mobutu stelde hij zijn politieke lied in dienst van de nieuwe president, op wiens verzoek hij in 1970 aan het volk de plotselinge verzoening tussen de elkaar vijandig gezinde buurlanden Zaïre (toen nog Kongo geheten) en de Centraal-Afrikaanse Republiek uitlegde in een populair lied. Iedereen moest de vroegere scheldkanonnades en aantijgingen in kranten en radioprogramma's vergeten nu Bokassa op bezoek kwam:

De radio en televisie van Kongo
Hebben ons de verzoening gemeld
Van President Mobutu en President Bokassa.
De verloren broederschap is teruggevonden.
Dat is geluk. De boze tongen zijn beschaamd,
Nu de broeders zich verzoend hebben.
De buren hebben zich verzoend.
Wat de boze tongen ook beweerden,
Ze zijn nu in verwarring geraakt, broeders.
Bokassa en Mobutu, horen jullie het?
De volken willen jullie samen zien, broeders.
Houden jullie je maar niet bezig
Met het geharrewar van de blanken.
Broeders zijn wij, kinderen van hetzelfde sperma.

Ook de Mau Mau heeft veel politieke liederen gemaakt in de jaren vijftig in Kenya. Daarin werden leiders als Dedan Kimathi en Jomo Kenyatta geprezen en werd de bevolking aangemoedigd om de strijd tegen de blanken voort te zetten. Maina wa Kinyatti verzamelde in *Thunder from the Mountains* (1980) Mau Mau liederen waarin o.a. het lied 'Kimathi, save us from slavery' is opgenomen:

Good Ngai who supports our national army,
Who kindly receives African people's sacrifices,
As long as you are our guide
The enemy cannot defeat us.

We pray to you with love and respect
And with patriotic feelings,
And with unity in our struggle.
With you in us we shall drive the foreigners out.

Go quickly Kimathi
And save us from this slavery.
Kenya is filled with bitter tears
Struggling for liberation.

Remember that the white colonialists hate us.
They hunt us day and night
Their aim is to exterminate us all.

Mau Mau is preaching love and unity in struggle.
If you want to share patriotic love
Join Mau Mau without delay.

Go now Kimathi!
Bring us Independence
Kenya is filled with bitter tears
Struggling for our liberation. (p. 90v)

De bevrijdingsbewegingen in Zuidelijk Afrika hebben ook gebruik gemaakt van het politieke lied om hun vrijheidsstrijd kracht bij te zetten. Het hier volgende politieke lied is zo'n strijdlied. De SWAPO-soldaten zongen zichzelf daarmee moed in. Het is van oorsprong in het Ovambo. De erin genoemde namen zijn die van SWAPO-leiders:

Pick up the guns, pick up the guns
Let us go and fight,
We are the soldiers of SWAPO
We are the soldiers of SWAPO.

Peter Nanyemba, Peter Nanyemba
Give us the bullets
To fight the Boers with
To fight the Boers with.

Sam Nujoma, Sam Nujoma
Will liberate it
Namibia, Namibia our own
Namibia, Namibia our own.
Let us go and liberate it
Namibia, Namibia our own.

Kapuuo and Ndjoba
Kapuuo and Ndjoba
Be careful
SWAPO will come soon
SWAPO will come soon.

Politieke liederen zijn meestal op hun politieke inhoud bestudeerd, maar het zou ook mogelijk zijn meer te letten op de literaire aspecten. Welke traditie ligt eraan ten grondslag? Welke technieken worden gehanteerd? Waarin wijkt het politieke lied af van andere poëzie in dezelfde samenleving? Enz. Tot op heden zijn dergelijke vragen met betrekking tot het politieke lied nog vrijwel niet gesteld. Het politieke bedrijf zal, ook in Afrika, tot prijzende en kritische liederen aanleiding blijven geven. Ook in dat opzicht zal het literatuuronderzoek nooit materiaal te kort komen.

2.8. Kinderliederen

Wiegeliedjes, telversjes, kinderrijmpjes, -liedjes en -spelletjes geven een beeld van volksgeloof, denken, symbolen, normen en gebruiken. Wiegeliedjes moeten, net als alle literatuur, begrepen worden in de maatschappelijke context waarin ze ontstaan en gezongen worden. Het volgende wiegelied is bijzonder populair in het noorden van Zaïre. Het is samengesteld uit een mengsel van vier talen, Bengala, Kiswahili, Azande en Ababua. Het wordt gezongen met moederlijke tederheid en is duidelijk bedoeld om een kind in slaap te zingen. De zin over zon en maan wordt steeds herhaald:

Rustig maar, broertje,
Komt tijd, komt raad.
Of je nu al schreeuwt,
De maan volgt altijd de zon,
Eet maar bananen en verse blaadjes
Intussen
Volgt de maan altijd de zon...
(Yondo 1960: 74v)

Herhalingen zijn overigens hét kenmerkende procédé van slaapliedjes, zoals ook blijkt uit het volgende Akan wiegeliedje:

Someone would like to have you for her child but you are mine.
Someone would like to rear you on a costly mat but you are mine.
Someone would like to place you on a camel blanket but you are mine.
I have to rear you on a torn old mat.
Someone would like to have you as her child but you are mine.
(Beier 1971: 63)

Andere kinderliederen zijn bijvoorbeeld vingerversjes, zoals bij ons 'Naar bed, naar bed, zei Duimelot' (zie bijv. Griaule 1938: 224, over de Dogon spelletjes). Er zijn veel dansspelletjes, kring- en tikspelletjes, waarbij bepaalde liederen horen. Of liedjes die bij werk horen dat in een bepaalde maatschappij door kinderen wordt gedaan, zoals o.a. het verjagen van vogels uit het korenveld, dat bij de Dogon kinderwerk is:

Vogel, weg!
Goro, weg!
Bandey, weg!
De gierst is nog niet rijp voor jullie.
Het is niet de tijd om groene gierst te eten
Dan krijg je diarree.
Waar is de diarree-dokter heengegaan?
Hij is vertrokken naar Banan [= een ander dorp]
Hij is vertrokken naar Banan.
Het is nu niet de tijd om te komen.

Vogel, weg!
Tortelduif, weg!
Houtduif, weg!
(Griaule 1938: 220)

Een beschrijving van spelletjes en liederen bij de Ewe in Ghana laat zien hoe de kinderen spelenderwijs een aantal belangrijke sociale regels wordt bijgebracht, zoals goed gedrag, gehoorzaamheid, voorzichtigheid, vlijt enz. Het volgende lied laat zien hoe een boer welvarend kan worden en hoe niet:

The lazy man has asked me
To give him charms for farming.
Tell him there are no charms for farming.
You wake up and go to work,
You wake up and go to work.
That is how farming is done.
The lazy man's wrist is smooth and hairy.
When I say this have I told a lie?
Huu-huu, hizi-hizi.
(Egblewogbe 1975: 53)

Tegen de gevaren van de grote stad wordt nadrukkelijk gewaarschuwd in de dorpsgemeenschap bij de Ewe. Geen wonder dat er ook liederen over gaan: de kinderen die dromen van de wonderen van de stad moeten wel weten welke risico's ze lopen:

When you go, when you go
To that big town Kadjebi
If you do not take care of yourself,
Darling, you will get venereal disease.
Darling, venereal disease is a disgrace.
Ee, ee.
(Ibid.: 56)

Er zijn veel kinderliedjes opgetekend bij antropologisch onderzoek, dikwijls vormen ze niet meer dan een soort pittoresk aanhangsel bij het 'echte' onderzoek. Toch zou er veel meer mee gedaan kunnen worden, als er een systematische verzameling van werd aangelegd. De oude orale kinderliederen uit de traditie zouden dan vergeleken kunnen worden met de nieuwe, die ontstaan zijn doordat kinderen uit verschillende tradities samen naar school gingen. De westerse invloed heeft natuurlijk ook tot veranderingen in kinderspelletjes en liederen in Afrika geleid. De school is een van de aangewezen plaatsen om liederen te verzamelen én om de kinderen te ondervragen over de oorsprong en betekenis van deze liedjes. Hier en daar is al een kleine aanzet in die richting gedaan (zie bijv. Carrington (1968) of Tucker (1933), alsmede het genoemde artikel van Griaule).

3. Proza

De term volksverhaal *(folktale)* wordt vaak als een algemeen etiket geplakt op alle verhalen uit de orale literatuur, zonder onderscheid. Het is een vage term die iets van een verre - 'primitieve' ! - volksoorsprong suggereert, alsof deze verhalen uit een ver verleden zouden stammen, zonder enige relatie met een verteller die dit materiaal actualiseert in het *heden.*

Het meest verzameld, vertaald en in populaire vorm uitgegeven zijn de oorsprongsverhalen en dierenverhalen. Toch is het niet juist om op grond daarvan te concluderen dat deze verhalen ook het meest voorkomen en het meest geliefd zijn: de poëzievormen zijn het belangrijkst, in aantal en in populariteit.

Evenals voor geschreven literatuur geldt ook voor de orale vertelling dat de literaire betekenis van de tekst niet moet worden verwaarloosd ten behoeve van het zoeken naar de oorsprong van de tekst in een mistig verleden. Elke schrijver kiest zijn eigen voorlopers, zegt Borges (1981) in De *cultus van het boek,* maar het is ook waar dat de auteur zelf zijn eigen tekst schept. Dat geldt eveneens voor de auteur die zich van orale overlevering bedient. Door de individuele inbreng van elke verteller is meestal een aantal varianten van hetzelfde verhaal in omloop. Ten onrechte wordt de opgetekende variant later soms beschouwd als de enige of de 'juiste' versie, terwijl er per verteller en per gelegenheid tal van varianten voorkomen, op basis waarvan er onmogelijk van een gefixeerd verhaal gesproken kan worden. De geschreven versie suggereert wel een dergelijke vastheid van vorm en inhoud, maar deze is per definitie vreemd aan de orale vertelling.

Bij het optekenen van de orale vertelling gaat veel van de voorstelling verloren. Met name bij het optekenen van prozavertellingen worden de liederen en refreinen dikwijls gemakshalve weggelaten. Deze spelen veel vaker een rol bij het vertellen dan iemand kan vermoeden wanneer hij alleen afgaat op Afrikaanse verhalenbundels zoals ze in het Westen gepubliceerd worden. De oorzaak van het verwaarlozen van de liederen is enerzijds waarschijnlijk de moeilijkheid die het registreren en vertalen van liederen met zich meebrengt, anderzijds kan gemakzucht er de oorzaak van zijn dat liederen — die inderdaad dikwijls eindeloos herhaald worden — maar worden weggelaten (zie Schipper 1977: 24v). Bij het lezen krijgen we dan eigenlijk geen juiste indruk van wat er werkelijk gebeurt tijdens de voorstelling voor publiek.

Dikwijls vormt een lied de overgang van één episode naar een volgende. Een avontuur van de held kan worden afgesloten met een lied van de verteller dat geheel of gedeeltelijk (refrein) door de aanwezigen wordt meegezongen. De verteller treedt dikwijls op als solozanger en het publiek als koor. De herhalingen zijn duidelijk functioneel, niet alleen vanwege de vreugde der herkenning onder de toehoorders, maar ook omdat zij actief betrokken worden bij het hele gebeu-

ren: hoe rijker de variaties die de verteller in zijn solo aanbrengt, des te enthousiaster reageert het koor in de refreinen.

Een verhaal dient niet alleen tot vermaak, maar ook tot lering. Er kunnen impliciet lessen in verpakt worden die de dorpelingen, oud en jong, moeten leren. Wat de mythe op hoog niveau doet, gebeurt in de 'gewone' verhalen in het klein: de vraag beantwoorden hoe in een behoefte voorzien moet worden, een tegenstelling opgeheven of een conflict opgelost. Dikwijls worden serieuze problemen in een verhaal aangesneden. Dat kan gemakkelijker wanneer het niet rechtstreeks gebeurt, maar via goede en slechte verzonnen personages.

Om de verhalen te begrijpen is het noodzakelijk de betreffende maatschappij goed te kennen. In verschillende culturele contexten blijkt een bepaald verhaal verschillend te verlopen. Een voorbeeld daarvan is 'De man die de taal van de dieren verstond'. Een man, in veel versies een jager, heeft op wonderbaarlijke wijze de taal van de dieren leren kennen, maar hij mag daarover met niemand spreken. Als zijn geheim bekend zou worden, zou hij moeten sterven. De man bewaart zijn geheim, maar soms reageert hij volgens zijn omgeving nogal vreemd. Hij lacht dan zonder reden, denkt men, maar het komt in wezen door de komische dingen die hij de dieren tegen elkaar hoort zeggen. Zijn vrouw wil weten wat er aan de hand is en begint er steeds sterker op aan te dringen dat hij het geheim zal vertellen. Tot hiertoe heeft het verhaal vrijwel overal in West- en Centraal-Afrikahetzelfde verloop. Het vervolg varieert. In de Arabische versie — die ook in *Duizend-en-één-nacht* voorkomt — en in versies die voorkomen in geïslamiseerd Afrika, loopt het verhaal voor de man goed af: op het moment dat hij zijn geheim dreigt te verraden, hoort hij de haan opscheppen over de onderdanigheid van de kippen. Dan besluit hij niet toe te geven. Hij neemt een stok en rost zijn vrouw af, met goedkeuring van haar ouders (vgl. Paulme 1976: 16 en 61v).

In de overige Afrikaanse versies eindigt het verhaal heel anders. De vrouw, gesteund door haar ouders, eist dat haar man vertelt waarom hij zo moet lachen, want ze hebben het gevoel dat hij zijn schoonfamilie voortdurend in de maling neemt. Ze gaan ten slotte zelfs zo ver dat ze hem uit de familie willen stoten. Een Kongo versie uit Zaïre eindigt dan als volgt:

> De schoonvader begon op de tamtam te slaan om de notabelen van het dorp bij elkaar te roepen en de scheiding te laten voltrekken. Al gauw kwamen de wijze mannen uit hun hutten te voorschijn, hun onafscheidelijke kalebas met palmwijn in de hand. De schoonfamilie sleepte de man mee naar de chef. Daar probeerde hij zich te verdedigen, maar niemand luisterde naar zijn argumenten. Ten slotte voelde hij zich zó in het nauw gedreven dat hij, om scheiding te voorkomen en zijn eer en goede naam te redden, de waarheid vertelde. Tegen zijn schoonmoeder zei hij: 'Ik lachte om de dingen die de vliegen elkaar vertelden, want ik versta de taal van de dieren. Ze hadden het over je zere voet. Ik begreep ook wat de kip en de haan zeiden, daarom wilde ik liever niet dat jullie die zouden slachten. Nu ik mijn geheim verteld heb, zal ik sterven, want het was me verboden er met andere mensen over te praten.' Na deze woorden viel de kokosnotenplukker dood neer en iedereen begreep dat hij de waarheid had gesproken. (Schipper 1979: 50)

Veranderingen zijn nooit willekeurig en een verhaal wordt pas duidelijk wanneer men het publiek kent dat ernaar luistert. Een verhaal verandert altijd als het reist. Het maakt duidelijk wat de mensen voor wie het bestemd is bezighoudt. De verschillen tussen de verhaalvarianten onderstrepen de verschillen tussen de groepen waarin ze verteld worden.

De indeling van de verhalen blijkt moeilijk in de Afrikaanse praktijk. Dikwijls wordt een indeling aangehouden in sprookjes, dierenverhalen, verhalen met een moraal (vgl. Raponda-Walker 1967). Finnegan (1970) presenteert als verhaaltypen: dierenverhalen, verhalen over mensen, mythen, legenden en historische verhalen. Dikwijls echter behoren verhalen tot verschillende categorieën tegelijk. Soms wordt dezelfde handeling nu eens verricht door een dier, dan weer door een mens of een voorwerp. Ook is wel geprobeerd magie als onderscheidend sprookjeskenmerk op te voeren. Het blijkt echter dat dierenverhalen vaak vol magische elementen zitten en in sprookjes komen nu eenmaal ook dieren voor als personages. Als andere mogelijkheid is gesuggereerd om de Afrikaanse lokale indeling aan te houden, bijvoorbeeld in 'echte' en 'verzonnen' verhalen. 'Echt' zouden dan mythen en legenden zijn en de overige verhalen zouden tot de categorie 'verzonnen' behoren. Ook deze indeling brengt ons helaas niet erg ver, want wat in een groep, dorp, clan wordt beschouwd als een mythe, wordt elders als fictie opgevat. Met nadruk vermeld ik dit probleem van de classificatie: het is niet opgelost en waarschijnlijk niet op te lossen. Met alle genoemde bezwaren van overlapping e.d. wordt hierna, bij gebrek aan beter, de indeling aangehouden in mythe, epos, verhalen over dieren en mensen, spreekwoorden, raadsels en dilemmaverhalen.

3.1. Mythen

De termen mythe, sage, legende, sprookje, volksverhaal zijn vaak door elkaar gehaald en onnauwkeurig gebruikt (zie bijvoorbeeld Kirk 1978; Lüthi 1970, 1974; Shipley 1970). Wat Afrika betreft komt daar nog bij dat het definiëren van dergelijke termen meestal gebaseerd is op criteria die voornamelijk ontleend worden aan een Europees corpus van teksten zonder dat daarbij ook maar enigszins rekening gehouden is met materiaal uit Afrika. Dit geldt voor vrijwel alle literatuurstudie zoals die zich tot nu toe in het Westen heeft ontwikkeld. Op dit probleem van eurocentrisme en literatuurwetenschappelijk onderzoek kan hier niet worden ingegaan (zie Schipper 1989a en 1989b).

Volgens Kirk (1978) hebben mythen een serieuzere en diepere bedoeling dan 'alleen maar een verhaal te vertellen', maar een scherpe grens valt volgens hem niet te trekken. Hij probeert wel het mythe-terrein af te bakenen ten opzichte van religie en ritueel:

> ...it will be wise to reject from the outset the idea that myth and religion are twin aspects of the same subject, or parallel manifestations of the same psychic condition, just as firmly as we rejected the idea that all myths are associated with rituals. (a.w.: 31)

Finnegan (1970) gaat ervan uit dat een mythe dient weer te geven wat ooit echt gebeurd is volgens de mensen bij wie zo'n verhaal in omloop is. Volgens haar echter dient deze altijd wél nauw verbonden te zijn met religie en riten. De mythe moet 'de waarheid' bevatten en aan de dogma's die erin voorkomen mag niet getwijfeld worden in de samenleving waarin het verhaal is ontstaan. Op grond van deze criteria constateert zij dat de mythe helemaal niet zo algemeen voorkomt in Afrika als het gebruik van de term suggereert:

> Het is waar dat veel van de zogenaamde mythen aetiologische [verklarende] elementen bevatten, over bovennatuurlijke wezens gaan of over gebeurtenissen die in een ver verleden worden gesitueerd. Maar ze hebben lang niet altijd de andere eigenschappen van 'mythen' — het gezaghebbende karakter ervan en het feit dat ze volledig geaccepteerd worden als een serieus en waarheidsgetrouw verhaal. (a.w.: 362)

Het is natuurlijk mogelijk dat het geloof in een bestaande mythe bij een aantal volken nu niet meer zo absoluut en algemeen is als vroeger en dat het geleidelijk op een aantal punten gemanipuleerd werd. Daardoor zou dan het waarheidsgehalte ervan voor de groep zijn aangetast. Finnegan staat hier tegenover Kirk, die de mythe juist niet verplicht wil associëren met religie en ritueel (zie ook Bascom 1965: 481). Het blijft inderdaad moeilijk om de grens tussen de mythe en andere — met name verklarende - verhalen duidelijk aan te brengen. Het is vooral een kwestie van niveau of dimensie. 'Gewone' verhalen gaan over alledaagse maatschappelijke verhoudingen en situaties, angst, wensen, gebreken, avonturen en slimme oplossingen. Mythen houden zich met ernstiger zaken bezig, ze dienen om de abstracte vragen over het mens-zijn te concretiseren.

Mythen verklaren de oorsprong van de wereld, de mens, de relaties met de goden en de eerste voorouders, met de grond waarop een bepaald volk leeft en werkt, met de eigen cultuur en gewoonten zoals die in de samenleving gegroeid zijn. De schepping van de aarde en het leven van de eerste mensen vormen een onuitputtelijk onderwerp dat een rijk gevarieerde schat aan mythen heeft opgeleverd in heel Afrika (zie bijv. Baumann 1936).

Uit mijn bundel *Het zwarte paradijs* (1980) werd de volgende - bij uitzondering vrouwvriendelijke – mythe (Ekoi, Nigeria) gekozen, waarin wordt uitgelegd hoe er mannen op aarde kwamen en waarom zij de vrouw moeten dienen:

> In het begin was de wereld alleen door vrouwen bevolkt. Op een dag doodde Obassi Nsi (de aardgod) per ongeluk een vrouw. Toen de overige vrouwen dat hoorden, kwamen ze bijeen en baden tot hem: als hij van plan was hen uit te roeien, of hij de vernietiging dan over hen allemaal tegelijk wilde brengen in plaats van hen langzaam een voor een te doden.
>
> Het speet Obassi Nsi dat hij hun verdriet had gedaan. Daarom bood hij aan hun te geven wat ze maar zouden kiezen uit al zijn bezittingen, om het weer goed te maken dat hij hun medevrouw had gedood. Ze vroegen hem op te noemen wat hij had aan te bieden en zeiden dat ze allemaal 'ja' zouden roepen als hij iets zou opnoemen wat ze graag wilden hebben.
>
> Obassi begon. Hij noemde een voor een al zijn vruchten, vogels en dieren

op, maar bij het horen van al die namen schreeuwden ze telkens 'nee'. Ten slotte was hij bijna klaar. Er was nog maar één ding overgebleven dat hij kon aanbieden.

'Willen jullie dan de man nemen?' zei Obassi eindelijk.

'Ja,' brulden ze, en onder groot gejuich pakten ze elkaar beet en begonnen te dansen van vreugde bij de gedachte aan het geschenk dat Obassi zou sturen.

Zo namen zij de man als compensatie voor hun verloren medevrouw. Daarom werden de mannen de ondergeschikten van de vrouwen en moeten zij voor hen werken tot op deze dag. Want al komt de vrouw onder invloed van de man als ze met hem trouwt, toch is zij zijn eigenares en heeft zij het recht elke dienst van hem te vragen en te verwachten dat hij doet wat zij maar wenst. (p. 104)

Er zou heel wat meer te zeggen zijn over de relatie man-vrouw in de scheppingsmythen. Meestal wordt de vrouw stiefmoederlijk bedeeld. Wanneer man en vrouw niet tegelijkertijd worden geschapen, is het meestal de vrouw die het laatst ontstaat. Soms wordt de vrouw niet door God maar door de eerste man gemaakt. Of ze ontstaat uit zijn grote teen, waarmee tegelijkertijd haar ondergeschikte status duidelijk wordt. Opvallend is ook dat, wanneer er over het verloren gaan van de paradijselijke beginsituatie wordt verteld, de vrouw meestal als de schuldige wordt aangewezen. Haar jaloezie, haar onachtzaamheid, haar overtreden van een gebod, haar egoïsme hebben tot gevolg dat de harmonie verstoord wordt, God niet meer bij de mensen wil wonen, de hemel zich terugtrekt van de aarde, de honger onder de mensen komt of een wereldcatastrofe zich voltrekt (a.w.: 13v). Steeds weer worden antwoorden gezocht op vragen van het begin. Waar komen de mensen vandaan? Hoe is het verschil ontstaan tussen man en vrouw? Waarom is de hemel zo ver weg? Waarom schijnt de zon overdag en de maan 's nachts? Waarom zijn er mooie en lelijke mensen? Waar komt de landbouw vandaan of de tabak of de markt? Hoe is het vuur op aarde gekomen of de palmwijn? (ibid., deel I-IV).

De eerste voorouders van een volk zijn de eerste mensen uit de mythische verhalen. In zijn boek *Les dieux d'Afrique noire* (1968) laat Holas zien hoe mensen door middel van mythen hun wereld met goden en andere bovennatuurlijke wezens bevolken en hoe de voorouders als bemiddelaars het contact tussen mensen en goden op gang houden. Mythen bestaan in de orale literatuur niet in onveranderlijke vorm voort. Er is maar weinig bekend over het proces van ontstaan, de verbreiding en de overname van Afrikaanse mythen bij de verschillende volken. De bestudering van mythen over de oorsprong van de cultuur zou een belangrijke bijdrage kunnen vormen aan het inzicht in de oudste Afrikaanse cultuurvormen. Ter illustratie een fragment uit een mythe van de Dian (Ivoorkust) die uitlegt hoe de landbouw begon bij dit volk. Nadat door een fout (van de eerste vrouw) de paradijselijke situatie was verstoord en de hemel zich ver van de aarde had verwijderd, kregen de eerste voorouders Olkon en Helinyanu — het waren reuzen - honger.

Verstoken als ze waren van hun dagelijks voedsel begonnen zij voortaan gras en bladeren te eten. Op een dag echter zag Olkon, terwijl hij in het bos was om

gras en bladeren te zoeken, mieren bezig overal vandaan graankorrels naar hun onderaardse nest te slepen. Hij bedacht dat die voorraden ook door mensen gegeten zouden kunnen worden, beroofde de mieren van hun opgehoopte voorraden en nam deze mee voor zijn kinderen. Op die manier werd ontdekt dat gierst, maïs, pinda's en bonen eetbaar zijn.

De zo ontdekte etensvoorraden waren onvoldoende en het duurde dan ook niet lang of de mensen begonnen Humpa berouwvol aan te roepen. Hij stuurde een van zijn zonen met de volgende boodschap: 'Mijn vader had jullie de hemel gegeven om je honger te stillen, maar jullie hebben zijn verbod niet gerespecteerd en alles verloren door je ongehoorzaamheid. Ik zal jullie desondanks iets anders laten zien. Neem deze hak, bij de eerste regen moeten jullie daarmee de aarde omwerken en de zaden zaaien die je al kent.

De door Humpa gezonden hak was enorm groot. De mensen gingen ermee aan het werk en de aarde begon er heel anders uit te zien: met dit gereedschap wierpen Olkon en zijn zonen bergen op en holden zij dalen uit die nog te zien zijn tot op de dag van vandaag. (Ibid.: 146)

Mythen zouden te definiëren zijn als onhistorische verhalen van het begin. De Nigeriaan Okpewho stelt aan de hand van zijn eigen kennis van de Afrikaanse mythologie een nieuw model voor waarin hij een waaier van mogelijkheden aangeeft die gaat van geschiedenis (feiten) naar fictie (verbeelding):

> The closer a tale gets to historical reality, the less capable it is of being an illustration or vehicle of larger, timeless, abstract ideals. But the other end of our arc is occupied by tales whose intellectual content is much stronger than in tales with a timebound scheme: the aetiological tale, which rationalizes age-old customs and natural phenomena; and the fable, which in many cases points to a moral and thus re-creates, through the power/play of symbol and mimesis, that canon of ideals which have guided man since the undetermined origins of organized society. If such a scheme is accepted, then clearly the more 'poetic' or mystic a tale is, the stronger is its content of intellectual play. (1983: 69)

Het tijdloze kan inderdaad een aanwijzing zijn voor het mythisch karakter van een vertelling (het woord *tale* wordt trouwens door andere Afrikaanse onderzoekers vaak afgewezen vanwege het romantisch besmette *folktale* waarmee het in Europa geassocieerd is - zij verkiezen in plaats daarvan het neutrale *narrative).* Omgekeerd blijkt de tijdsfactor helaas dikwijls geen garantie voor de 'echtheid' van het vertelde, zoals duidelijk wordt in de volgende paragraaf, waarin geschiedenis en epos aan de orde komen.

3.2. Tussen mythe en geschiedenis: het epos

In Europa is men er tot aan de jaren zestig vrij algemeen van uitgegaan dat het epos niet bestond in Afrika. Daarbij baseerden onderzoekers zich op het indrukwekkende, maar ook vooringenomen werk van het echtpaar Chadwick, *The Growth of Literature* (drie delen, 1932-1940), zoals ook C.M. Bowra nog deed

in zijn bekende handboek *Heroic Poetry* (1952), dat beschouwd wordt als een standaardwerk op het gebied van het epos, althans in Europa: hij betwijfelde nog altijd het bestaan van het epos in Afrika. Noch de Chadwicks noch Bowra waren bekend met Afrikaanse orale literatuur. Niettemin beweerden zij zonder enige schroom dat er geen reden was 'to think that Africa possesses such rich literary material' (vgl. Chadwick en Chadwick III: 501 en 750; Bowra 1952: 3v).

Ook Ruth Finnegan lijkt nog door deze opvatting beïnvloed, ondanks haar grote kennis van Afrikaanse orale literatuur. Haar conclusie is dat het epos 'in de normale betekenis van het woord' Afrika vreemd is (Finnegan 1970: 108v), maar wat is de normale betekenis? Wat zijn de criteria op basis waarvan een epos-definitie tot stand komt? Bij de meeste westerse epos-specialisten ontbreekt de kennis van Afrikaanse orale literatuur volkomen. Het optekenen van het heldendicht in Afrika is relatief laat begonnen en de publikatie ervan vond pas plaats vanaf de jaren zestig. Het weinige dat daarvóór op schrift was gezet, bleef meestal onbekend buiten een kleine kring afrikanisten. Er is ook nu nog heel veel ongepubliceerd en dus ontoegankelijk epos-materiaal. Bovendien zijn veel epen nog nooit opgetekend. De Afrika-specialisten die zich met de literatuur bezighielden, hadden meestal geen literaire vorming en de gevolgen daarvan bij de bestudering van het Afrikaanse epos zijn gebleken: de literatuurspecialisten wisten niet van het bestaan van het Afrikaanse epos en de Afrika-specialisten wisten niet hoe ze het epische 'literaire gebeuren' moesten bestuderen.

Tot aan het verschijnen van de recente pioniersstudie van de Nigeriaan Okpewho bestond er geen vergelijkende literaire studie van het epos in Afrika. Hij combineerde zijn grondige studie van de Europese klassieken en van het epos in andere culturen met een grote antropologische kennis van Afrika op voorbeeldige wijze in zijn boek *The Epic in Africa. Toward a Poetics ofthe Oral Performance* (1979). Een discussiepunt met betrekking tot het epos was altijd de vraag of het Afrikaanse epos wel epos genoemd mag worden omdat het meer op proza zou lijken (vgl. Finnegan 1970; Knappert 1967). Daar moet tegen ingebracht worden dat, zoals gezegd (p. 26), een absoluut onderscheid tussen poëzie en proza in de orale literatuur niet is aan te brengen, zeker niet voor de 'teksten' die muzikaal worden begeleid. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Okpewho serieuze studie bepleit van de begeleiding van de orale presentatie van het epos. Immers de muziek beïnvloedt de vertelling voortdurend. De barden zelf benadrukken dat ze het moeilijk vinden om hun epen te vertellen zonder muziek. De bestudering van de levende eenheid tussen beide zal ongetwijfeld tot nieuwe inzichten leiden in het (cultuur-) normgebonden onderscheid tussen proza en verzen zoals dat ontstond op basis van geschreven teksten in Europa. Ook de Homerus-theorie zal kunnen profiteren van de studie van 'levende' epen in Afrika. In de zorgvuldig getranscribeerde Afrikaanse epen zijn dikwijls opmerkingen te vinden aan het adres van de musicus, bijvoorbeeld in *Kambili* (Bird 1974), een epos uit West-Afrika: 'Ah! Harpist, you're slowing down my words!' of: 'Ah! Rhythm man, rhythm man! Slow down a little. Speaking is not easy; not being able to speak is not easy!' Ofhet verwijt: 'Sleep has made your eyes heavy ! Pay attention to the rhythm.' Dergelijke waarschuwingen aan het adres van de musici onderstrepen het belang van het ritme voor de verteller om de draad niet te verliezen. De muziek kan hem weer op het juiste spoor zetten als hij in de war is geraakt:

> ...many a time music has come to the rescue of a straying imagination; when the details of the tale become entangled or uncontrollable, the bard can count on the music to sustain the performance while the loose ends are being tied together. (Okpewho 1979: 59v)

Zoals bekend werkt elke orale auteur die een lange compositie ten gehore brengt - epen hebben dikwijls een lengte van duizenden regels -, met een combinatie van formules en improvisaties. De improvisaties vinden plaats op basis van bekende structuurelementen. Verhalen met vaste personages en geordende gebeurtenissen verschaffen het materiaal. Daarnaast wordt door de auteur gewerkt met traditionele formules die hij met grote vaardigheid toepast. Het is een geheugensteun bij de compositie. Vanuit een voorraad van zinnen en uitdrukkingen, die dank zij de overlevering liggen opgeslagen in het geheugen van de dichter, maakt hij nieuwe regels en scènes. Zó ondersteunt hij zijn nieuwe maaksel, de orale tekst.

Een formule is een reeks woorden die telkens gebruikt wordt (geheel of gedeeltelijk onveranderd), wanneer de situatie waarop de formule slaat weer terugkomt. Soms is het een korte uitdrukking die alleen bestaat uit een bijvoeglijk naamwoord en zelfstandig naamwoord, dikwijls ook is hij langer, een hele zin of een aantal regels. In *Kambili* bijvoorbeeld wordt bij herhaling een waarzegger wiens voorspelling mislukt omgebracht en de executie wordt telkens door middel van dezelfde formule uitgedrukt:

> Ah! The bagman's head was cut off at his neck.
> His two shoulders became inseparable friends.
> And thus he died, quite dead. (...)

Veertig regels later gaat de waarzegger die met caurischelpen werkt, er ook aan als hij faalt:

> The cowrie thrower's head was cut off at his neck.
> His two shoulders became inseparable friends.
> He became a corpse, quite dead.

Nummer drie ondergaat hetzelfde lot en wordt eveneens omgebracht met het bijzondere zwaard, Konke. Als later in hetzelfde verhaal nog eens sprake is van een executie, komen we opnieuw dezelfde formule tegen:

> The old woman's head fell,
> Cut off at her throat,
> Her two shoulders became inseparable friends.

Deze voorbeelden, geciteerd door Okpewho (1979: 179v), laten zien hoe een thema en het formuleprocédé handig gecombineerd worden en opnieuw gebruikt telkens wanneer een gelijksoortige situatie zich voordoet, of het nu gaat om een begroeting, een gevecht of een beschrijving van een ritueel (vgl. ook Lord 1960 en Parry 1971). Bekende formules in het *Mwindo epos* (Biebuyck en Mateene

1969; Biebuyck 1978) zijn de erenaam 'Little-One-Just-Borne-He-Walked' en 'Mwindo threw sweet words into his mouth, he sang'. Deze laatste formule leidt liederen in die de overgang vormen tussen twee tekstgedeelten.

Epen in Afrika zijn onderling heel verschillend, maar er is ook een aantal overeenkomsten, bijvoorbeeld qua vorm het formulekenmerk dat in alle langere teksten een rol speelt en daarnaast, wat de thematiek betreft, een in grote lijnen vergelijkbaar levenspatroon van de held als personage. De helden zijn vrijwel altijd mannen en ze komen vrijwel altijd voort uit aristocratische milieus, als zoon van een koning of een chef e.d. Er zijn bijna altijd bijzondere omstandigheden die leiden tot de geboorte van de held: bijvoorbeeld een profetie omtrent de geboorte, een ongewoon korte of ongewoon lange zwangerschap (soms tot honderdvijftig jaar), een bijzonder natuurverschijnsel ter gelegenheid van de geboorte enz. Het gebeurt soms dat de held al in de baarmoeder spreekt of dat hij vandaar uit werkzaamheden voor zijn moeder verricht, zoals Mwindo doet. Soms beslist hij zelf over het moment van zijn geboorte, zoals de held Museme bij de Lega in Zaïre en ook Mwindo uit het *Nyanga epos.* Ze komen dan gekleed en gewapend te voorschijn en zijn in het bezit van magische voorwerpen die later een rol spelen in het verhaal. Vanaf de geboorte kan de held soms al praten, lopen of zich op andere manieren van de gewone mensen onderscheiden.

In hun jeugd worden de helden vaak bespot, bedreigd of verbannen, zoals het Sunjata (zie hieronder) overkomt en ook Ozidi, de held van het *Ijo epos* (Clark 1977). De vijanden die de held moet bestrijden, zijn bovenmenselijk sterk en niemand durft ze tegemoet te treden behalve hij. De held wordt dikwijls gezien als de redder van zijn volk: dank zij Sunjata bijvoorbeeld wordt de vijand overwonnen: hij keert als overwinnaar terug naar de hoofdstad van het Mandinka rijk, Niani. Daarna heerst er vrede en komt het land tot grote welvaart.

De helden sterven in deze epen meestal niet jong, zoals dat in de Europese heldenliteratuur gebeurt met Gilgamesj, Beowulf, Achilles, Roland en Cuchulain. Voor een vergelijkende studie van het epos verwijs ik naar de bundel *Onsterfelijkeroem. Het epos in verschillende culturen* (Schipper 1989a).

Net als de epische helden elders zoekt ook de Afrikaanse held roem te verwerven, maar meestal gaat het niet alleen om zijn eigen eer en heeft hij een opdracht die ook in het belang is van zijn dorp, clan, volk. Na zijn heldendaden wordt in hem dan de juiste chef of koning gezien, die het volk tot welvaart brengt.

In het kort zal ik nu twee epen samenvatten om enig idee te geven van het verloop van dergelijke verhalen. Het *Sunjata epos* is een van de bekendste uit heel Afrika. Er is een heel aantal varianten van opgetekend tot nu toe (o.m. Niane 1960; Innés 1974; Laye 1978). Het gaat over de dertiende-eeuwse koning van het Mali of Mandinka rijk. Het wordt nog altijd gezongen in de streken die vroeger tot dat ene rijk behoorden. Ze hebben een gemeenschappelijke traditie, ook al behoren ze tot verschillende landen. Mande wordt gesproken in (delen van) Guinee, Mali, Senegal, Gambia, Ivoorkust, Opper-Volta en Ghana.

Uiteraard varieert het thematische materiaal per verteller en per voorstelling en ook van gebied tot gebied. Niettemin loopt het verhaal in grote lijnen overal langs drie centrale episoden: de gebeurtenissen die leiden tot de geboorte van Sunjata, zijn jeugd en ballingschap, en zijn terugkeer waarbij hij het Mandinka rijk terugverovert op zijn tegenstander Sumanguru (Sumaoro).

In het begin ontvangt de vader van de toekomstige held, Faraku Magan Cenyi (Farako Maghan Kégni), de voorspelling dat hij een zoon zal krijgen die een groot koning zal worden. Om de voorspelling te laten uitkomen moet Magan met een vrouw trouwen die door een jager bij hem gebracht zal worden.

In een lang 'hoofdstuk' wordt ons vervolgens uit de doeken gedaan hoe twee jagers een enorme buffel achtervolgen die al veel slachtoffers heeft gemaakt. Ze ontmoeten een oude vrouw met wie ze bevriend raken. Zij is niemand anders dan de buffel, ze heeft de gave van gedaante te kunnen veranderen. Zij onthult de jagers het geheim van de manier waarop de buffel gedood kan worden, maar ze stelt als voorwaarde dat de plaatselijke vorst hun de lelijkste vrouw zal geven als beloning voor hun inspanningen. Als ze hun taak volbracht hebben, vragen ze én krijgen ze de lelijkste vrouw - ze heet Sogolon. De jagers nemen haar mee. Aangekomen in het dorp van Magan bieden zij hem Sogolon aan als echtgenote. Zijn eerste vrouw, Sasuma Berete, én Sogolon worden op dezelfde dag zwanger en baren tegelijk een zoon: Dankarantuma en Sunjata.

Magan benoemt Sunjata tot zijn erfgenaam, maar de jaloerse Sasuma spreekt een vloek over hem uit. Zeven jaar lang kan Sunjata niet lopen, bespot en gehoond door Sasuma en haar zoon. Als hij er ten slotte in slaagt op te staan is dat om de eer van zijn moeder te wreken. Sunjata blijkt een grootjager en hij beschikt over grote magische kracht. Als het leven van zijn moeder en zuster gevaar loopt vanwege een groeiend conflict met zijn halfbroer Dankarantuma, gaat Sunjata met hen in ballinschap in Mossi land, waar hij leeft van de jacht. Na jaren wordt Dankarantuma van zijn koningschap beroofd door Sumanguru, de smid-koning van Sosso, die bekend staat om zijn geweldige magische kracht. Van hem wordt in sommige versies gezegd dat hij op zesennegentig manieren van gedaante kon veranderen.

Dank zij zijn zuster slaagt Sunjata er ten slotte in het geheim van Sumanguru's kracht te leren kennen en hij overwint hem in de vlakte bij Krina (Kirina). Daar wordt de beslissende veldslag geleverd. Sunjata en Sumanguru bevechten elkaar eerst met woorden: het is gebruikelijk om vooraf te zeggen waarom je oorlog wilt voeren. Geen koning mag ten strijde trekken zonder te zeggen waarom hij de wapens opneemt. De volgende passage is uit de woordenstrijd die aan de beslissende veldslag voorafgaat:

Dit is wat de beide koningen-tovenaars tegen elkaar zeiden:

- Tot hiertoe en niet verder, jongeman. Ik ben voortaan koning van het Mandinka rijk; als je de vrede wilt, keer dan terug naar waar je vandaan gekomen bent.

-Ik kom terug, Sumaoro, om mijn koninkrijk te herwinnen. Als je de vrede wilt, stel je mijn mannen schadeloos en ga je terug naar Sosso, je eigen rijk.

- Ik ben koning van het Mandinka rijk dank zij mijn wapengeweld, mijn recht is het recht van de sterkste.

— Dan zal ik je het Mandinka rijk weer moeten ontnemen door wapengeweld, ik zal je uit mijn rijk verjagen.

— Bedenk wel dat ik de wilde yamswortel ben die op de rotsen groeit, niets zal mij uit het Mandinka rijk verdrijven.

- Vergeet niet dat ik in mijn kamp zeven meestersmeden heb, die de rotsen zullen doen springen; en dan, yamswortel, zal ik je opeten.

- Ik ben de vergiftigde paddestoel, die de stoutmoedige doet braken.
- Ik ben de uitgehongerde haan, vergif doet me niets.
- Wees verstandig, jongetje, je zult je voeten branden, want ik ben de gloeiende as.
- Ik ben de regen die de as uitdooft, ik ben de onstuimige stroom die je zal meevoeren.
- Ik ben de machtige kapokboom die van heel hoog neerkijkt op de kruinen van andere bomen.
— Ik ben de verstikkende liaan die omhoogklimt tot in de top van de woudreus.
- Stop met dit woordenspel, je krijgt het Mandinka rijk niet terug.
— Je weet heel goed dat er geen plaats is voor twee koningen op één vacht, Sumaoro, laat jouw plaats aan mij.
- Je wilt dus oorlog, ik zal oorlog met je voeren. Onthoud echter dat ik negen koningen heb gedood — hun hoofden sieren mijn woning; op mijn woord van eer, helaas, jouw hoofd zal prijken naast dat van je gelijken, die andere overmoedigen.
- Bereid je erop voor, Sumaoro, dat het kwaad dat jou en je mannen zal treffen, lang zal nawerken.
(Niane 1960: 113v)

Na zijn nederlaag vlucht Sumanguru in noordelijke richting waar hij zichzelf in een steen verandert. Het epos eindigt met de dood van Sunjata, nadat hij jarenlang met wijsheid heeft geregeerd. Soms volgt dan nog een overzicht van de afstammellingen van Sunjata en de geschiedenis van het rijk tot op de dag van vandaag (Biebuyck 1976: 11v).

Het epos bestaat in Afrika naast historische kronieken die door historici worden bewaard en overgeleverd. Soms wordt het als een aparte vorm onderscheiden, maar lang niet altijd. De historici moeten in de traditionele samenleving de stamboom van de vorst, migraties, oorlogen, veroveringen, nederlagen, overwinningen van het eigen volk onthouden en doorgeven aan de tijdgenoten. Het epos besteedt meer aandacht aan de artistieke vorm, het is meer dan de weergave van historische feiten. De verteller van het epos wil in de eerste plaats het publiek boeien. Als auteur en kunstenaar maakt hij de geschiedenis ondergeschikt aan zijn eigen artistieke verbeelding, maar er blijft dan wel een ondergrond van waarheid aanwezig, wanneer het over historische personages gaat, wier roemrijke daden voortleven in de herinnering van latere generaties. Het is een kenmerk van de 'historische tak' van het epos dat de held om wie het gaat echt heeft bestaan: veldslagen, veroveringen e.d. zijn dan authentiek, maar de figuur van de held wordt heldhaftiger en zijn daden wonderbaarlijker dan ze in werkelijkheid ooit geweest kunnen zijn. Wonderen en toverij komen er veelvuldig in voor; goden en geesten spelen er menigmaal een grote rol in. De held is meer geworden dan een 'gewone' voorvader en dikwijls wordt hij vereerd als een godheid.

Een eposvertelling duurt lang, dikwijls een hele nacht of een aantal nachten achter elkaar, soms een hele week. Het *Mwindo epos* van de Banyanga werd in twaalf dagen verteld aan Biebuyck en zijn medewerkers door een bard uit Ki-

simba, een dorp in de provincie Kivu in Zaïre. Zijn naam was She-Karisi Candi Rureke (She-Karisi betekent 'maker van een epische tekst'). Deze vertelde, zong en speelde de vele episoden achter elkaar, maar benadrukte dat het normaliter zo niet ging: nooit werd het hele epos aan één stuk door verteld, maar altijd fragmentsgewijs bij verschillende gelegenheden (Biebuyck 1971: 274).

Het *Mwindo epos* is een meer mythische variant van het epos. Volgens Biebuyck bevatten deze Mwindo teksten weinig historische elementen. Mwindo komt niet voor in de genealogieën van de eerste voorouders van de Nyanga en ook niet in die van de groot- en overgrootouders van de *chiefs*. Een aantal elementen in de Mwindo cyclus verwijst naar 'het begin', zoals het wonen in holen, de oorsprong van het vuur, de komst van de jachthond, en hoe bepaalde culturele gebruiken werden geïntroduceerd. Niettemin overheerst in het geheel dan toch niet het aetiologisch aspect, maar het verhaal rondom de held.

Een bekende versie gaat als volgt: De centrale held, Mwindo, is de op bijzondere wijze - uit de middelvinger van zijn moeder na een zeer lange zwangerschap — geboren zoon van chef Shemwindo en diens favoriete vrouw. Mwindo wordt meteen al met de dood bedreigd, omdat de chef alleen dochters wil hebben, maar Mwindo weet te ontkomen. Hij wordt door zijn vaders raadslieden opgesloten in een drum en zo zakt hij de rivier af op zoek naar zijn tante, de zuster van zijn vader die getrouwd is met de Water-Slang. Zij bevrijdt Mwindo uit de drum en met haar keert hij terug naar het dorp van zijn vader. Al vanaf zijn geboorte kan hij lopen en praten en in de toekomst kijken. Hij is geboren met een magische scepter en een schoudertas. Onderweg naar huis slaagt Mwindo erin allerlei bijzondere daden te verrichten. De vader ontkomt als Mwindo hem achterna zit. Deze zet de achtervolging in tot in het onderaardse waar veel bijzondere wezens en goden wonen. Daar verricht de held een aantal Hercules-achtige werken, waarna zijn vader aan hem wordt uitgeleverd.

In het dorp vindt een grote vergadering plaats waarin wordt besloten wat er nu moet gebeuren. Alle partijen geven hun mening. Het rijk wordt in tweeën verdeeld: Mwindo en zijn vader krijgen allebei de macht over een deel. Later volgt een gevecht van Mwindo tegen de draak die zijn helpers, de pygmeeën, heeft verslonden. Mwindo weet de draak te verslaan en zijn pygmeeën te bevrijden. Daarmee is de harmonie verstoord. De draak Kirimu was namelijk bevriend met Nkuba (Bliksem). Nkuba is woedend over de vernietiging van de draak, al was hij oorspronkelijk ook Mwindo's vriend. De Bliksem grijpt Mwindo en voert hem door het hemelgewelf langs de rijken van Bliksem, Regen, Hagel, Maan, Zon en Kubikubi-Ster, een heel jaar lang. Machteloos ondergaat de held dit gebeuren, passief, het is zijn uiteindelijke loutering. Hij keert terug naar de aarde met een hele reeks voorschriften en waarschuwingen. Vanaf dat moment is hij in staat om roemrijk te regeren en zijn volk te leren hoe het in harmonie kan leven onder zijn wijze leiding.

Hier volgt een klein fragment uit het laatste deel waarin Mwindo door Nkuba naar huis wordt teruggebracht:

> After Nkuba had made Mwindo ramble everywhere through the sky, they gave him back the right of home, saying he was allowed to return. On his return, Mwindo had then finished spending one year in the sky, seeing all the good

and all the bad things that are in the sky. Nkuba raised Mwindo up; he returned with him home to Tubondo. Mwindo threw sweet words into his mouth; he sang:

Mwindo was already arriving
Where Shemwindo had remained;
Where Shemwindo had remained
Mwindo was already arriving
He who went away returns.
Shemwindo brought forth a hero.
What will die and what will be safe,
Oh my senior sister, may it join Mwindo!
My friend Nkuba, be victorious.
Let me go to Tubondo,
To Tubondo, village of my mother.
(...)
I have fame here in Tubondo,
I Mwindo,
Tubondo with seven meeting places,
With seven entrances
He who will go beyond what Mwindo has said,
He will die from seven lightnings —
And one more in addition!
(Biebuyck en Mateene 1969: 139v)

Biebuyck noemt het Mwindo epos een synopsis van de basiswaarden van de Nyanga cultuur. Er worden allerlei instellingen, gewoonten, gedragswijzen, waarden en voorwerpen in beschreven, die voor de Nyanga grote betekenis hebben. Het epos is niet alleen als vermaak bedoeld, maar vooral als levensles en uitleg voor het hoe en waarom van een aantal zaken en gebruiken: de Bliksemcultus bijvoorbeeld, of de tot stand gekomen splitsing van het rijk, of het jachttaboe voor de chef. De vele oorsprongsaspecten én de afwezigheid van rechtstreekse historische verwijzingen maken van het Mwindo epos een duidelijk voorbeeld van een meer mythisch dan historisch gericht heldenleven. In literair opzicht blijkt het Mwindo epos een barokke mengeling van vormen te zijn:

> The epic incorporates most literary forms known to the Nyanga, in both poetry and prose: rigidly stereotyped enunciations and improvised remarks, songs consisting of proverbs, improvised reflections, riddles and abstracts of tales, songs that have the characteristics of praises, prayers and blessings. (Biebuyck en Mateene 1969: 14)

3.3. Verhalen over dieren en over mensen

Dieren komen veelvuldig voor als personages in Afrikaanse verhalen. Zij hebben het voordeel bepaalde mensen en hun fouten te bekritiseren zonder hen persoonlijk aan te vallen en zonder misstanden rechtstreeks aan de kaak te stellen. Achter de dierenaard gaat de menselijke gedaante schuil, de mens met al zijn zwakke en

Sterke kanten, zijn slimheid, zijn domheid, zijn hebzucht, ijdelheid, onnozelheid, boosaardigheid enz. Soms wordt de hoofdfiguur uit het dierenverhaal zo duidelijk van menselijke trekken voorzien dat haast niet meer is uit te maken of het om een dier of om een mens gaat, bijvoorbeeld in het geval van de spin Ananse, een bekende held uit Westafrikaanse verhalen. Het kan ook gebeuren dat de slimmerik nu eens als een dier gepresenteerd wordt (een wezeltje bijvoorbeeld) en dan weer in een andere versie van hetzelfde verhaal in hetzelfde gebied als een mens (een klein schrander jongetje). Het verloop en de strekking van het verhaal blijven in zo'n geval gelijk. Het maakt opnieuw duidelijk dat de indeling in dieren- en mensenverhalen problematisch is. Er zijn ook verhalen waarin zowel menselijke als dierlijke personages naast elkaar voorkomen.

Zoals in onze literatuur een hele serie verhalen is ontstaan rond de slimme vos Reinaard, bestaan ook in Afrika cycli van verhalen waarin steeds dezelfde dieren als hoofdpersoon optreden: de haas is een bekend personage in de Afrikaanse savanne en de spin speelt een grote rol in talloze verhalen die de ronde doen in de bosrijke gebieden van West- en Centraal-Afrika. Ook de kwetsbare kleine gazelle of het wezeltje zegevieren menigmaal dank zij hun slimme streken. De schildpad blijkt het ondanks evidente traagheid lang niet altijd af te leggen tegenover de rappe haas of luipaard.

In de cyclus rond de listige haas in West-Afrika speelt als tegenstander de hyena een grote rol. Andere minder bekende cycli hebben als held de boomkikvors, de eekhoorn of de grote sprinkhaan. De dierenverhalen hebben dikwijls een moraal: slechte gewoonten in de samenleving worden bekritiseerd, de list wint het van brute kracht, de kleinen nemen revanche op de groten die hen proberen te intimideren of te onderdrukken. In een aantal gevallen wordt door een clan een bijzondere functie toegekend aan een bepaald dier. Bij de Bambara-clan van de Diarra en bij de Wolof-clan van de N'Diaye neemt de leeuw een aparte plaats in. Volgens Colin (1965: 91) betekent dat niet dat de mensen van zo'n clan zouden geloven dat dit dier werkelijk de mythische voorvader van de clan is, maar dat er een bijzondere relatie bestaat tussen de plaats die hun clan inneemt onder de mensen en de plaats die de leeuw inneemt onder de dieren. Deze vergelijkbare positie wordt geïnterpreteerd als een verwantschap. Er wordt uiting aan gegeven in bepaalde gebruiken en riten. Het dier in de verhalen heeft extra betekenisdimensies door de manier waarop het verbonden is met het hele maatschappelijke en culturele systeem.

Bij het vertellen van het dierenverhaal kunnen de dierlijke eigenschappen van de personages schitterend worden uitgebuit, tot groot genoegen van het publiek:

> De verteller die de leeuw uitbeeldt of de panter of de graafwesp is een natuurkenner en weet dat hij ook een publiek van kenners voor zich heeft: de held jankt, schreeuwt, blaft, kakelt, miauwt, brult, levensecht (...) De gave om deze echtheid te laten uitkomen kenmerkt het talent van de verteller. (Colin 1965: 92)

Veel dierenverhalen hebben tot doel uit te leggen hoe iets gekomen is. Meestal gaat het daarbij niet om diepe mysteries zoals in de oorsprongsmythen, maar om allerlei ingenieuze verklaringen voor het uiterlijk of het gedrag van bepaalde

dieren: waarom het schild van de schildpad er zo kreukelig en gebarsten uitziet, de krab zo'n platte rug heeft of de graafwesp zo'n dunne taille. Een voorbeeld is het verhaal van de vriendschap tussen de vleermuis en de zon (Hemba, *Zaire):*

> De vleermuis en de zon kenden elkaar al jaren en waren goede vrienden geworden. Op een dag werd één van de kinderen van de zon erg ziek. De zon maakte zich zorgen en ging de vleermuis om raad vragen. De vleermuis had een uitstekend drankje in huis en gaf dat aan de zon te leen, die het na gebruik zo vlug mogelijk moest terugbrengen. Dat beloofde de zon. Het kind slikte het drankje en was in een paar dagen weer beter.
>
> Ergingen weken voorbij zonder dat de zon zich liet zien. De vleermuis vond dat wel vervelend, vooral toen één van zijn eigen kinderen ziek werd en hij het drankje nodig had. Hij stuurde een vogel naar de zon om het te gaan halen, maar de zon had geen zin om het wondermiddel terug te geven. Toen de vleermuis dat hoorde, wist hij zich geen raad. Het kind werd steeds zieker en ging na een paar dagen dood door gebrek aan medicijnen.
>
> Vanaf dat ogenblik wilde de vleermuis de zon nooit meer zien. Daarom verstopt hij zich overdag en begint hij pas 's avonds te vliegen, als de zon is ondergegaan. (in Schipper 1979: 75)

In de verhalen over mensen komen ook geesten voor, goden, spoken, monsters, reuzen. Er wordt dikwijls gewerkt met magie. Herhaaldelijk kan het gebeuren dat iemand via een hol of een boom of een beek in een andere wereld terechtkomt. Afhankelijk van zijn gedrag zal het hem dan goed of slecht vergaan. IJver, beleefdheid, medemenselijkheid, wijsheid worden beloond met rijkdommen. Dikwijls worden dergelijke verhalen in twee delen gesplitst. In het tweede gedeelte wil iemand dan het beloonde personage imiteren om zich op gemakkelijke wijze te verrijken. Hij legt dezelfde weg af en komt in dezelfde situatie terecht, maar hij misdraagt zich en krijgt loon naar werken. Het is in feite het verhaal dat bij ons populair is als 'Vrouw Holle', volgens het thema van het goede en het slechte meisje.

In een Ewe variant (Togo) is de positieve held een mens, terwijl als negatieve held de spin wordt geïntroduceerd. Het verhaal gaat als volgt: De held, een jager, ontdekt drie palmnoten in een boom. Bij het plukken laat hij ze in het water vallen en gaat ze achterna, want het is een tijd van hongersnood. Op de bodem maakt hij vreemde dingen mee. Er is een mes dat zelfstandig stro snijdt, een ander mes kapt het bos en het stro ordent zich vanzelf en bedekt het dak van een huis zonder dat er een mensenhand aan te pas komt. De man doet alsof hij het niet vreemd vindt, hij groet de voorwerpen en deze wensen hem goede reis. Hij vindt een oude vrouw die haar eigen hoofd op schoot heeft genomen. Ze is bezig haar haar te ontluizen. Ook daar doet hij net of er niets aan de hand is en vraagt of ze hem onderdak kan verschaffen. Ze stelt hem op de proef: hij moet een oven schoonmaken die vol is met uitwerpselen in plaats van met as. Daarna moet hij een maniokplant uitgraven waarvan de bladeren nog maar heel klein zijn, de wortel blijkt echter enorm te zijn. Hij doet alles zonder commentaar te leveren. Op het moment dat hij haar zegt naar huis terug te willen gaan, vraagt de oude vrouw hem of hij een bad voor haar wil klaarmaken. Daarna moet hij haar rug boenen. Terwijl hij dat doet, gaat

de rug plotseling open en de hand van de jager komt in de buik van de oude vrouw terecht. De buik is vol voorwerpen, kostbaarheden en etenswaren. De oude vrouw zegt dat hij iets uit mag kiezen en op haar aanraden kiest hij een tamtam, waarna de rug zich weer sluit. Ze legt hem uit hoe hij zich ervan moet bedienen: als iemand honger heeft, moet hij op de tamtam slaan en een toverspreuk uitspreken, dan zal er vanzelf eten uitkomen. Na een lange tocht probeert hij het en eet zich rond. Thuisgekomen kan hij zijn familie te eten geven en alle andere mensen uit het dorp.

Spin komt erachter hoe de jager aan de tamtam is gekomen en gaat ook op zoek. Onder de palmboom staande gooit hij een paar noten in het water en springt er achteraan. Op de bodem maakt hij dezelfde dingen mee als de jager, maar hij reageert onbeleefd, verwonderd of verontwaardigd, zodat de dingen hem kwaad toewensen. Precies zo bij de oude vrouw. Hij gedraagt zich grof en onwellevend, weigert te doen wat ze vraagt en als de rug van de oude vrouw opengaat in het bad schreeuwt hij van afgrijzen, maakt zich meester van de tamtam en gaat ervandoor. Hij probeert het wondermiddel meteen, maar er blijkt niets anders uit te komen dan boze bijen en wespen die hem verschrikkelijk steken. Tn het dorp roept hij alle mensen bijeen en zorgt ervoor dat iedereen gestoken wordt, zelfs de koning. Een moedig man weet hem de tamtam afhandig te maken. Spin verstopt zich in de spleet van een muur (Leboul 1968: 112).

Een verschil met 'Vrouw Holle' is behalve de details (opdrachten e.d.) dat het hier gaat om een *collectief* avontuur: de rijkdom is voor de hele gemeenschap, het ongeluk ook. In gevallen waarin een personage in een verhaal zich aan die regel wil onttrekken, wordt hij gestraft voor zijn asociaal gedrag. Het gaat veel meer om de groep dan om het individu. Te grote maatschappelijke verschillen leiden tot verstoring van de harmonie in de groep en moeten dus vermeden worden.

Uiteraard gaan veel verhalen - zowel in de mensenwereld als in de dierenwereld, die als context dient - over vrijers en minnaars, ontrouw en bedriegerij, manieren om een man of vrouw te verleiden of af te wijzen. Ook het thema van armoede en rijkdom is onuitputtelijk, evenals de relatie met de schoonfamilie, die ook in Afrika heel problematisch kan zijn.

Naast mensen en dieren komen allerlei andere personages voor: een halfmens of een los lichaamsdeel, zoals een rondspringende schedel, een hand, een oor, een penis of een vagina (Lallemand 1985), een monster, een reus, een natuurverschijnsel (bliksem, zon, maan, regen), een geheimzinnig klein hulpvaardig wezentje of een voorwerp, ze kunnen allemaal een rol spelen in verhalen. Verder blijken de meest verrassende metamorfosen mogelijk, zoals in dit Khoi verhaal uit Namibië: Heitsi Eibeb werd geboren uit een koe. Hij was eerst gras. Toen at de koe hem op. Daarna werd hij geboren in de vorm van een stier. Mensen wilden hem slachten, maar hij ontkwam, door zich aan het gezicht te onttrekken. Toen de mensen de plek hadden bereikt waar hij uit het gezicht was verdwenen, vonden ze een man die bezig was hout te bewerken...

> When asked he answered: 'Did the bull pass this way?' When the people had left, he resumed his own shape again. Finally the people caught him and slaughtered him, and put the meat in a pot to cook it. Strange! The pot 'ate' all the meat, it just disappeared. So the people threw the pot away, as it brought ill

luck. The pot rolled away in the desert and vanished. Out in the desert, Heitsi Eibeb resumed his animal form, but this time he became a lion and lived with the lions for a long time, learning all their tricks until he had acquired enough cunning to outwit them. Then he went back to the country of the people and took on human shape. He married a woman from among the people and they had a son. Many years later he was attacked by the Gangori, an enemy people. He fought fiercely but there were too many of them. They threw him down in a pit which they had dug for the purpose, and piled some heavy stones on him. Having done that they went away thinking he would die. His wife came and cried on his grave every day, but one day her son discovered footsteps coming from the grave. That night he kept a watch near the grave. At midnight he suddenly heard a voice booming: 'Bottom of my grave, rise up.' The ground began to move, the stone heap opened and a man stepped out. As soon as the son saw his father coming out of the grave he caught him, saying: 'You are my father, we want you to stay with us.' Heitsi Eibeb agreed to come back and live on earth in human form. 'But find me the fruits of the raisin-tree.' When he had eaten these he felt quite healthy again. He lived for a long time with his family and their children's children still live here. (Knappert 1981: 113v)

De hoeveelheid materiaal is overstelpend groot. We hebben hier niet meer kunnen doen dan een paar punten aanstippen. In de bibliografie wordt een aantal titels genoemd van verhalenbundels en van literatuurstudies over verschillende soorten verhalen.

3.4. Spreekwoorden

Volgens de bekende Nigeriaanse schrijver Chinua Achebe fungeren bij zijn volk, de Ibo, spreekwoorden als 'de palmolie waarmee woorden gegeten worden'. De Yoruba - eveneens uit Nigeria - hebben een spreekwoord over de functie van het spreekwoord om te onderstrepen hoe belangrijk deze vorm van taalgebruik is: 'Het spreekwoord is het paard van het woord; als het woord is weggeraakt, wordt het dank zij het spreekwoord teruggevonden' (Vulliez 1972: 9).

Spreekwoorden zijn heel populair en wijdverbreid in Afrika. Door verzamelaars zijn ze in grote aantallen opgetekend, vaak door missionarissen en antropologen, die terecht van mening waren dat spreekwoorden ertoe bijdragen een volk beter te leren kennen, omdat ze iets laten zien van de manier van denken, redeneren, waarnemen van mensen, van hun gewoonten, hun kijk op leven en wereld.

Het spreekwoord bevat in geconcentreerde vorm een algemene levenservaring of wijze les die - kernachtig en vaak beeldend geformuleerd - als een zegswijze geaccepteerd is door de mensen in een samenleving. Een spreekwoord wordt steeds weer spontaan gebruikt, omdat mensen er een bijzondere waarheid in zien, omdat ze de uitdrukking pakkend, leerzaam, diepzinnig vinden en van toepassing op een situatie die zich op een gegeven moment voordoet.

Uiteraard is het moeilijk na te gaan in hoeverre de in een bundel verzamelde spreekwoorden echt leven en in gebruik zijn bij een volk. De meeste verzame-

laars maken er geen punt van in hun inleiding. Het is wél een feit dat het gebruik van spreekwoorden in de Afrikaanse samenleving van oudsher als zeer waardevol is ervaren. Ze duiken op in de conversatie, vooral onder de ouderen. In discussies en palavers, waarin krachtige argumentatie van belang is, worden spreekwoorden als een machtig hulpmiddel beschouwd. Wie er veel kent en er goed gebruik van weet te maken, ontleent daaraan groot prestige en weet het mede daardoor van zijn tegenstander te winnen. Ze zijn van beslissende betekenis in geschillen of in de traditionele rechtspraak. Rechters, raadslieden, de chef en de oudsten geven dikwijls commentaar op het gedrag van de aangeklaagden door middel van spreekwoorden: 'A counsellor who understands proverbs soon sets matters right,' zegt het Yoruba spreekwoord (Delano 1966).

Spreekwoorden kunnen betrekking hebben op alle mogelijke situaties. Het is onmogelijk een indeling te maken die alle soorten systematisch bevat: ze overlappen elkaar altijd op een aantal punten. Tn bundels worden ze vaak globaal ingedeeld als volgt:

a. mensen en hun relaties (huwelijk, ouders, kinderen, vreemdelingen e.d.);
b. leven en dood;
c. voor- en tegenspoed;
d. natuur (vogels, dieren, planten enz.);
e. varia (een onvermijdelijke vergaarbak van wat niet onder a-d is onder te brengen).

Uiteraard gaan de onder b en c genoemde gevallen ook over menselijke relaties en hebben de spreekwoorden over dieren en vogels in feite eveneens betrekking op de menselijke situatie, zoals we dat eerder zagen bij de verhalen. Het meest praktische zou zijn een indeling te maken die gebaseerd is op grondige kennis van de lokale culturele context waarin ze gebruikt worden.

De literaire betekenis van spreekwoorden moet in Afrika gezien worden in hun samenhang met andere literaire genres. Klank, toon (in de toontalen wordt veel met het effect van hoge en lage tonen op de betekenis gewerkt), ritme, metafoor, contrastwerking, humor maken het spreekwoord tot een bijzonder geliefd aspect van het spraakgebruik. Bij een aantal volken bestaat geen afzonderlijk woord voor spreekwoord, los van bepaalde andere literaire genres, zoals Finnegan (1970: 390v) duidelijk maakt:

> The Nyanja *mwambi*, for instance, refers to story, riddle, or proverb, the Ganda *olugero* means, among other things, a saying, a story, a proverb, and a parable, and the Mongo *bokolo* is used of all poetic expression including fable, proverb, poetry, and allegory. This overlap in terms is fairly common in Bantu languages and also sometimes occurs in West Africa too (...) Tn some languages (such as Yoruba or Zulu) a distinction does exist in terminology between proverbs and other types of literary expression. But even there there is often a practical connection between proverbs and other forms of oral literature.

Het spreekwoord zelf kan de kern vormen van een overbekend verhaal. Welk van beide er het eerst was, wordt dan de bekende vraag van de kip en het ei. Lang niet altijd is de oorsprong van een spreekwoord te achterhalen. Soms zijn het uitspraken die iemand eens in een discussie gedaan heeft en die zoveel indruk maakten

dat ze in omloop kwamen als zegswijze. Sommige spreekwoorden zijn ontleend aan de mythologie of de geschiedenis. Het oude verhaal van de oorsprong van de dood die te wijten zou zijn aan een verkeerd overgebrachte boodschap, heeft bij de Zulu geleid tot een spreekwoord dat luidt: 'Wij houden het bij dat [= het woord] van de hagedis.' Het thema van de mislukte boodschap die er de oorzaak van zou zijn dat mensen moeten sterven is overbekend, zowel in heel Zuidelijk Afrika als op een aantal plaatsen in Oost- en West-Afrika (zie bijvoorbeeld Baumann 1936: 268v; Schipper 1980: 115).

Nog enkele voorbeelden: spreekwoorden onderstrepen dikwijls dat ouderen wijzer zijn dan jongeren. 'De schouders steken nooit boven het hoofd uit' (Lunda) of 'De oren groeien nooit boven het hoofd uit' (Kongo). Dat de wijsheid een groot goed is, drukken de Fang zo uit: 'Een wijze man is een volle kalebas.' De Mongo zeggen: 'De wijsheid woont nooit in één enkel huis,' waarmee ze willen zeggen dat twee (families) meer weten dan één.

Gastvrijheid is een belangrijke deugd, voor vreemdelingen moet goed gezorgd worden: 'Kijk niet naar het gezicht van de bezoeker, maar naar zijn buik' (Tonga). Er bestaan legio spreekwoorden over vrouwen (vgl. Schipper 1991). De Sena bijvoorbeeld raden een man aan te trouwen met een vrouw waarover hij autoriteit kan uitoefenen, want 'mannen zijn superieur ten opzichte van vrouwen'. Daarvoor wordt het beeld gebruikt van de kleinere voeten die vrouwen hebben: 'Look for someone who has short feet because the one who has long feet is your fellow male.' Niet te veel praten, luidt het waarschuwend advies bij veel volken: 'Het getsjirp van de krekel onthult waar hij zit' (Bamiléké); 'You, eye, observe, you, mouth, don't reply' (Masai).

Veel spreekwoorden zijn bedoeld als waarschuwing, om iemand tot rede te brengen of om hem door middel van argumenten de wind uit de zeilen te nemen:

> ...if, instead of saying bluntly 'you are bringing trouble on yourself', you express it as the undeniable fact that 'the frog brings down rain on its own head', you have an unanswerable argument, you come out of it uppermost, and you manage to sting your opponent while sounding quite innocent. (Finnegan 1970: 424)

Spreekwoorden zijn heel vaak terug te vinden in de geschreven literatuur, in romans of verhalen. Ook in toneelstukken wordt er door hedendaagse schrijvers dankbaar gebruik van gemaakt.

3.5. Raadsels en dilemmaverhalen

Evenals spreekwoorden zijn raadsels in Afrika in grote aantallen verzameld. Ze zijn dikwijls ook nauw verwant met spreekwoorden. Er bestaan spreekwoord-raadsels in combinatie. Raadsels staan echter minder in aanzien, ze zijn meer bedoeld als een vorm van amusement, dikwijls vooral voor kinderen.

Raadsels vallen uiteen in twee delen: de vraag en het antwoord, waarbij het vaak kenmerkend is dat bij het juiste antwoord er overeenkomsten bestaan tussen beide: analogie in ritme, klank, toon, vorm. Soms zijn raadsels heel kort, dan

bestaan vraag en antwoord beide uit slechts één woord. Er zijn ook lange raadsels waarbij een dialoog van vraag en antwoord een afwisselend spel vormt. Ook kunnen er liederen in voorkomen of erenamen en soms loopt een heel verhaal uit op een raadsel, dat dan door de luisteraars moet worden opgelost.

Raadsels kunnen net als spreekwoorden overal over gaan, de natuur, de mens, bezigheden en tradities in de betreffende maatschappij. Om een raadsel te kunnen oplossen is kennis van de culturele context onontbeerlijk.

Het is opvallend dat de meeste raadsels in Afrika niet in de vorm van een echte vraag worden gesteld. Er wordt een soort uitspraak gedaan of een zin geformuleerd, die ergens naar verwijst, waarnaar dan geraden moet worden. Jacqueline Thomas (1970: 774v) heeft een groot aantal raadsels opgetekend bij de Ngbaka in de Centraal-Afrikaanse Republiek, waaronder de volgende:

We zien hun voetsporen niet — De kano
Je kunt het niet zelf zien - Je eigen nek
Ze applaudisseren zonder ophouden - De oogleden
Zijn bladeren verwelken niet - De oliepalm

Taban lo Liyong (1972: 154v) verzamelde een aantal raadsels in Oost-Afrika. De volgende voorbeelden laten zien dat de structuur daarvan vergelijkbaar is met die van de hierboven genoemde:

Mijn slanke dochter - De wesp (Luo)
Een meer met riet rondom — Het oog (Luo)
De grote zwarte vogel met het lekkere ingewand - De kookpot (Kamba)
Mijn kind reist altijd en rust niet - De rivier die dag en nacht stroomt (Kikuyu)

Raadsels vormen een amusant spel van klanken en beelden, waarbij het inzicht van degene die raadt op de proef wordt gesteld. Voor meer details verwijs ik graag naar Finnegan (1970), die een heel hoofdstuk wijdt aan het raadsel als literaire vorm.

Dilemmaverhalen vormen een aparte categorie. Het zijn prozavertellingen die de luisteraar aan het eind met een moreel probleem laten zitten. Er zijn verschillende oplossingen mogelijk waartussen moeilijk gekozen kan worden, bijvoorbeeld wie van de personages het best heeft gehandeld, wie een beloning verdient, wie in een rechtszaak moet worden veroordeeld en wie vrijgesproken. De verteller eindigt met het dilemma en een discussie brandt los, waarin de meest ingenieuze argumenten naar voren worden gebracht, te meer daar de keuze van de oplossing dikwijls onmogelijk of zeer delicaat is:

> The choices are difficult ones and usually involve discrimination on ethical, moral or legal grounds. Other dilemma tales, which border on tall tales, ask the listeners to judge the relative skills of characters who have performed incredible feats (...) their special quality is that they train those who engage in these discussions in the skills of argumentation and debate and thus prepare them for participating effectively in the adjudication of disputes, both within the family or lineage and in formal courts of law. (Bascom 1975: 1)

Het eind van de dilemmaverhalen is geen eind, maar een begin van het zoeken naar een (eigenlijk onmogelijke) oplossing. Het verschil tussen raadsels en dilemmaverhalen is dat in het laatste geval geen antwoord verwacht wordt, maar een reeks argumenten van verschillende kanten uit het publiek, waarmee men uiteindelijk gezamenlijk tot de best mogelijke oplossing probeert te komen. Het spreekt vanzelf dat ook in het debat dikwijls dankbaar gebruik wordt gemaakt van spreekwoorden. Het is een intellectuele bezigheid die zeer serieus wordt genomen, in tegenstelling tot het opgeven van raadsels die, zoals gezegd, vooral onder kinderen circuleren.

In grote lijnen zijn er twee soorten dilemmaverhalen, al is er geen scherpe scheidslijn tussen die twee. De eerste categorie gaat vooral over een wedstrijd of geschil, waarbij het publiek moet vaststellen welk personage het handigst, het sterkst, het gulzigst enz. is. Bascom (1975), die er honderden verzamelde, vermeldt de volgende Bambara variant van een bekend dilemmaverhaal:

> A woman promised the hand of her beautiful daughter to the suitor who would bring her home. Three suitors set out together and found her on the other side of a river in flood. The first suitor threw her his *sabara-diala* (garment) which she put on the water and walked across. The second told her to go back to the other side of the river; he took his arrows and threw them rapidly one after another so that they formed a bridge on which she crossed over. The third took his sword in both hands and parted the waters so that she could return. Embarrassed the mother slapped her daughter, transformed her into three identical girls, one for each suitor. But of these four persons, which was the greatest sorcerer?

Het tweede soort dilemmaverhalen gaat over morele of ethische oordelen en deze zijn veel interessanter uit het oogpunt van informatie over culturele normen en waarden in een bepaalde maatschappij. Een aantal ervan gaat over de relatie tot de schoonmoeder, over het verschil tussen zonen en dochters (wat is beter, als er gekozen moet worden?), moet de oudste of de meest loyale zoon de erfenis hebben? enz. Een voorbeeld nu uit een bundel Nkundo *Rechtspraakfabels* zoals de auteurs (Hulstaert en De Rop 1954) deze dilemmaverhalen genoemd hebben:

> *Van Balelo en de geest*
> Balelo was zeer oud, doch hij en zijn vrouw Bamengo hadden niet gebaard sinds hun jonge jaren (...) Balelo weende voortdurend om kinderen (...) maar een geest kwam hem in zijn droom zeggen: 'Gij weent voortdurend om kinderen, en ik heb veel medelijden met u; ik wil u twintig kinderen geven allemaal van één geslacht, namelijk zo gij alleen jongens verlangt, zeg het mij, en zo gij alleen meisjes verlangt, zeg het mij, dat ik ze u geve.' De oude man werd wakker en vertelde deze zaak aan zijn vrouw. De vrouw daarop: 'Dat is uw eigen zaak, man.' De oude man (...) kwam tot geen oplossing. Hij riep enkele makkers om hem te helpen, maar zijn makkers zeiden hem: 'Wacht, we gaan in beraad.' En tot nog toe zijn ze niet teruggekomen. Welke kinderen, denkt gij, is het best dat Balelo zou baren? Alleen jongens of alleen meisjes? (p. 104v)

De oplossing geeft aan dat uiteindelijk jongens beter zijn, dan is er 'geen treurnis, geen last. Maar met twintig meisjes (...) zit de vader in de miserie zonder eind: namelijk de teruggave van de bruidsschat na echtscheidingen van zijn meisjes; hij heeft niemand om hem te helpen bij ziekte; hij zal eenzaam zitten in zijn oude dag en zijn lijk zal geen begravers vinden.' Meisjes trouwen namelijk en verlaten de clan, terwijl jongens hun huis bouwen in de buurt van de woning van de vader en hem eervol begraven.

Aan het eind van deze afdeling proza is het goed nogmaals vast te stellen dat verhalen van vorm en van functie kunnen veranderen. Soms bestaan van een bepaald dilemmaverhaal andere versies die dezelfde plot niet op een dilemma-discussie laten uitlopen, maar waarvan het eind volstrekt anders is. Dergelijke verrassingen brengt de aard van orale literatuur met zich mee.

4. Theater

In Europa is herhaaldelijk de vraag gesteld of in Afrika voor de komst van de Europeanen wel theater bestond: één van die typisch westerse vragen die getuigen van eurocentrisch denken (we kwamen een soortgelijke vraag ook al tegen met betrekking tot het epos). Meer dan eens hebben zogenaamde Afrikanisten gezegd dat er geen sprake was van drama in prekoloniaal Afrika. Cornevin (1970) ging zelfs zo ver, dat hij zijn boek over Afrikaans theater opdroeg aan de 'vader' van het Afrikaanse toneel, Charles Béart, directeur van een *école primaire supérieure* in de jaren dertig van onze eeuw in Bingerville, waar volgens Cornevin het eerste Afrikaanse theater is geboren - dank zij de voortreffelijke Franse koloniale schoolleiding! Als rechtgeaard Fransman houdt hij er dan maar geen rekening mee dat er ook niet-Franstalige landen zijn in Afrika: hoe zou daar het toneel zijn ontstaan buiten deze Franse vader om? Zo werd meer dan eens het westerse toneel zoals dat zich in de laatste eeuwen heeft ontwikkeld als uitgangspunt gekozen om uit te maken of andere volken en culturen 'hét theater' wel of niet kennen. Wanneer bijvoorbeeld in vormen van drama niet (zoals dat in het Westen het geval is) het woord alle andere elementen in de voorstelling overheerst, maar daaraan ondergeschikt is of ermee samen een harmonisch geheel vormt, dan betekent dat niet dat het theater daar niet zou bestaan, zoals in Europa soms met stelligheid is beweerd.

De vraag blijft wat voor soort theater in Afrika bestond voordat de westerse invloed zich liet gelden. Het probleem is niet zozeer dat dramavormen zouden ontbreken alswel dat zo weinig goede beschrijvingen voorhanden zijn. Graham-White (1974: 14) geeft de oorzaak daarvan aan:

> Why has most traditional drama gone unrecognized? The brief answer is that most observers of traditional performance in Africa who wrote about them have, unfortunately, had no interest in drama. The ironic result was that at the very time that Europe was freeing itself from the restrictive dramatic conventions of the well-made play on the well-made proscenium stage, Europeans in Africa were unconsciously using such standards to judge African cultures as wanting in drama. Groups of performers and spectators roaming a village did not match the European observer's conventional image of theatre.

In *Le théâtre et son double* bepleitte Antonin Artaud al in de jaren dertig het invoeren van andere dan verbale expressievormen in het westerse toneel. Hij was erg getroffen door de voorstellingen van Balinees theater die hij had bijgewoond, omdat daarin volgens hem niet onze Europese analytische neiging tot het scheiden van kunstvormen in aparte genres en hokjes had doorgewerkt. Ons toneel, aldus Artaud, bestaat uit het woord, het is verbaal gefixeerd. Het heeft de

theatergedachte geprostitueerd door zich te beperken tot louter woorddialogen op de planken. Hij gaat dan op zoek naar een totaaltheater en met hem deden en doen vele anderen dat sindsdien ook. Hoe toneel er uitziet hangt in elke samenleving af van de normen die gehanteerd worden door de groep waarvoor de dramatische vormen in kwestie bedoeld zijn.

Een algemene definitie van theater is moeilijk te geven. We zouden die van Van der Leeuw (1955: 86) kunnen aanhouden, al heeft zijn ruime definitie het nadeel niet te preciseren om wat voor soort voorstellingen het gaat. Hij voert het begrip drama in zodra er sprake is van een scheiding die zich voltrekt tussen twee groepen, daar 'waar de beweging een tegenbeweging ontmoet (...), waar een voordanser zich afscheidt van het koor, en niet alleen voor, maar tegenover de anderen treedt'. Er treedt dan differentiatie op in de rollen van de groep, er is sprake van 'beweging én tegenbeweging'. De differentiatie kan gering of sterk zijn. Er kunnen zich vormen ontwikkelen waarbij de enkeling de dramatische rollen krijgt toebedeeld en de grote meerderheid 'publiek' wordt. In zo'n geval treedt een kleine groep plaatsvervangend op voor de hele gemeenschap. Deze beeldt dan uit wat de hele groep *beweegt.*

De meest simpele definitie is waarschijnlijk: A speelt B, terwijl C toekijkt (vgl. Fischer-Lichte 1983:16). De discussie over de vraag of van oudsher 'het theater' bestond in Afrika komt eigenlijk neer op de vraag naar het verschil tussen ritueel en drama, met als (westers) uitgangspunt het aristotelische model. De Nigeriaan Ogunba (1978: 11) is echter van mening dat theater een veel complexer en universeler verschijnsel is 'dan Aristoteles ooit kon construeren'. Iets daarvan laat hij zien in analyses van wat hij noemt 'traditioneel Afrikaans festivaldrama' zoals dat van oudsher in grote delen van Afrika voorkomt. Daarover straks meer.

Een andere vraag is waar de afbakening ligt tussen orale vertelling en theater. In de orale samenleving horen dans, muziek, zang, mime en literatuur bij elkaar én bij het leven van alle mensen. Er is moeilijk een scheiding aan te brengen tussen orale literatuur in het algemeen en drama als aparte vorm. Immers, 'the telling is the tale', zoals we in de inleiding zeiden: orale literatuur kan niet zonder enige vorm van dramatische expressie. De manier waarop de 'inhoud' gepresenteerd wordt, is een wezenlijk aspect van die literatuur. De verteller beeldt alle personages in zijn verhaal zo dramatisch mogelijk uit. De toeschouwers moedigen hem aan en geven voortdurend blijk van hun belangstelling door uitroepen, antwoorden op vragen, enz. De overgang naar drama vindt plaats wanneer aan de persoon van de verteller andere acteurs worden toegevoegd. Niettemin is vertellen zeker een belangrijk voorstadium van drama. Datzelfde geldt voor rituele plechtigheden, waarop in de volgende bladzijden wordt ingegaan, voor zover deze in verband staan met drama.

4.1. Ritueel en drama

De vraag waar theater vandaan komt en hoe het zich heeft ontwikkeld in de menselijke samenleving, is niet te beantwoorden. Het is onmogelijk te bewijzen hoe het gegaan is - en het ligt voor de hand dat het in verschillende samenlevin-

gen telkens anders is gegaan. *Drama* is van oorsprong een Grieks woord, dat 'handeling' betekent. Volgens de overlevering is deze term in verband met wat wij toneel en drama noemen voor het eerst gebruikt rond 560 v.Chr. door de Griek Thespis, toen hij zijn religieuze, zingende en dansende koren verrijkte met een gekostumeerde figuur. Deze beeldde door middel van gesproken woord en zinvolle gebaren een handeling uit. *Drama* bleef sindsdien de aanduiding voor het kunstwerk dat een menselijke gebeurtenis via een of meer kunstenaars ten overstaan van een publiek uitbeeldt.

Algemeen wordt aangenomen dat drama zich heeft ontwikkeld uit religieuze riten, omdat van dergelijke ontwikkelingen op verschillende plaatsen in de wereld sporen te vinden zijn, met name ook in Afrika. De rituele expressie dient om de wereld te 'ordenen' en deze zoveel mogelijk onder controle te houden of te krijgen, teneinde het voortbestaan daarvan te verzekeren. De dans speelt daarbij een grote rol. In de dans worden bijvoorbeeld dierbewegingen nagebootst om daarmee macht over bepaalde dieren te krijgen. Ook zaai- en oogstdansen, regendansen, krijgsdansen, vruchtbaarheidsdansen, dodendansen en andere vormen van ritueel hebben een gewenst resultaat op het oog.

Van alle kenmerken die ritueel van drama onderscheiden is het geloof dat het ritueel consequenties heeft, die verder reiken dan de voltrekking ervan op zich, het meest overtuigend. Het ritueel brengt orde aan in de wereld buiten de voorstelling. Drama beoogt niet meer dan een effect binnen de voorstelling:

> in ritual the performance is the cause of an effect to take place outside it. Indeed, the ritual is performed to bring about the effect, and if performances begin to be appreciated more for themselves than for their future effects then one is moving from ritual toward drama. (Graham-White 1974: 17)

Een rituele tekst van de Acoli heeft zo'n effect dat verder reikt dan de 'performance': het gaat om het contact met de voorouders, die te vriend gehouden moeten worden, omdat ze geacht worden grote invloed uit te oefenen op de levende mensen. De voorouders worden geraadpleegd bij de rechtspraak of bij traditionele plechtigheden. Als ze ontstemd zijn, kunnen ze ziekte en ongeluk brengen aan mensen en kudden, ze kunnen de regen doen ophouden en de velden laten uitdrogen, de oogst laten mislukken en de vrouwen onvruchtbaar maken (vgl. Holas 1968: 122v).

Om de voorouders gunstig te stemmen, hun woede te bedaren of zich te verzekeren van hun goede gezindheid en hulpvaardigheid, worden er offerplechtigheden gehouden. Een voorbeeld van de woorden die daarbij worden uitgesproken geeft Okot p'Bitek in *The Horn ofmy Love* (1974: 94v). Hij tekende ze °P bij de Acoli in Oeganda. Een van de oudsten voert het woord, hij heeft een boodschap van de voorouders ontvangen en het volk bijeengeroepen voor het offerritueel. Het volgende fragment laat zien dat de hele gemeenschap erbij betrokken is:

Oudste: Geef ons goede gezondheid.
Allen: Geef ons goede gezondheid.
Oudste: Geef dat de leeuwen gedood worden.

Allen: Geef dat ze gedood worden, gedood, gedood.
Oudste: Maak dat onze speren scherp zijn en recht.
Allen: Maak dat ze scherp zijn, scherp en recht.
Oudste: Laat de vrouwen gezonde kinderen baren.
Allen: Laat ze gezonde kinderen baren.
Oudste: Laat het gewas goed opkomen, laat de oogst goed rijpen.
Allen: Laat het gewas goed opkomen, laat de oogst goed rijpen.
Oudste: Laat kindergeschreeuw gehoord worden.
Allen: Laat het gehoord, gehoord, gehoord worden.
Oudste: Laat de zon het kwaad van ons erf bij zonsondergang meenemen naar het westen.
Allen: Ja, meenemen, meenemen.
Oudste: Laat de ondergaande zon het meenemen.
Allen: Ja, meenemen.
Oudste: Het meenemen.
Allen: Het meenemen.
Oudste: Laat de ondergaande zon het meenemen.
Allen: Dat heeft hij nu gedaan.

Deze passage volgt op de offerhandeling, waarbij de Oudste aan de voorvader voedsel en drank heeft aangeboden, onder meer een bruine bok, kip en bier. Daarna mogen er gunsten gevraagd worden. De wensen die worden uitgesproken, hebben betrekking op de toekomst van de clan. Vandaar de nadrukkelijke herhalingen als 'Laat kindergeschreeuw gehoord worden' en 'Laat de ondergaande zon het kwaad meenemen': het vervullen van dergelijke wensen wordt beoogd met dit ritueel, dat van levensbelang is voor de instandhouding van de clan.

Een wijziging in het oorspronkelijke doel van de voorstelling kan een geleidelijke verandering van functie betekenen, van een meer rituele naar een meer dramatische voorstelling. Met die functieverandering gaat dikwijls een sterkere nadruk op de esthetische vorm van de voorstelling zelf gepaard. Er zijn veel schakeringen mogelijk tussen de beide polen van ritueel en drama. Dat het religieuze aspect op de achtergrond raakt en het esthetische de overhand krijgt, is duidelijk bij de Gelede maskerades (Nigeria), waarin toneelspel en artistiek talent centraal staan. De vrees en eerbied die de plechtige ceremonie oproept, maken dan plaats voor plezier en amusement bij de voorstelling met zijn kleurige kostuums, maskers, drums, dans, zang, grappen en komische gebeurtenissen (vgl. Beier 1973: 243).

Zodra de oorspronkelijke religieuze bedoeling op de achtergrond raakt, worden dikwijls bewust elementen toegevoegd om de voorstelling te verfraaien. Men kan bijvoorbeeld nieuwe maskers introduceren en 'vreemde' dansvormen of liederen, die aan tradities van andere volken ontleend zijn of aan de eigen fantasie.

Soms wordt drama gekoppeld aan een ritueel, als een vervolg op het officiële plechtige gedeelte. Een voorbeeld daarvan is het Kpe-genootschap in Kameroen, waarvan de leden zich eens per jaar verkleden als olifanten en door deze dieren bezeten worden. Ze gaan dan 's nachts het bos in en gedragen zich daar als dolle

olifanten. De volgende dag geven ze een publieke voorstelling, maar omdat de 'echte' olifanten-dubbelganger niet gezien mag worden door oningewijden moeten bij die gelegenheid andere kostuums gedragen worden en zijn de acteurs bij de tweede voorstelling niet bezeten door de olifanten, die ze nu bewust nabootsen.

Het is overigens moeilijk na te gaan in hoeverre iemand echt bezeten wordt door de figuur die hij uitbeeldt of dat hij de rol die hij vertolkt emotioneel en intellectueel onder controle heeft. Een beter onderscheid lijkt *de functie* van de voorstelling, zoals duidelijk wordt uit het Kpe-voorbeeld: de eerste voorstelling is alleen bestemd voor de geesten van de olifanten, terwijl de tweede bedoeld is om het publiek te vermaken.

Ogunba (1978: 10) benadrukt dat niet alleen bij drama, maar ook bij ritueel sprake is van een *rolwisseling* — dramakenmerk bij uitstek volgens Aristoteles:

> A situation in which a king or priest performs a set of dances at a festival, it is usually argued, cannot constitute drama by itself because the essential element of representation, of role change, is missing. Part of the argument seems to be based on the assumption that as the king or priest in a ritual situation is in real life still king or priest, the essential role change has not taken place. There is here, however, the possibility of error, since in ritual there is always a role change; indeed, it is this role change which makes ritual possible, enabling the audience to cut out the individual and substitute the character. This is one of the features festival drama shares with developed literate drama. More important than the foregoing, however, is the fact that the material or situation usually described as ritualistic is not often examined sufficiently from the inside to ascertain what it contains.

In de volgende bladzijden komen verschillende vormen van wat Ogunba 'traditional festival drama' noemt wat uitvoeriger aan de orde.

4.2. Maskerade en festival

De vooral in West-Afrika populaire maskerades zijn dansspelen van gekostumeerde figuren die maskers dragen. In elk gebied zijn ze weer anders. De spelers (mannen) beelden geesten uit of voorouders, clowneske figuren en vrouwen. Er wordt muziek bij gemaakt, de dans speelt een grote en het gesproken woord een ondergeschikte rol. Er is vrijwel steeds sprake van dramatische verwikkelingen (vgl. Finnegan 1970: 509).

Maskeradespelers worden vergezeld door helpers of begeleiders, die de mensen oproepen de voorstelling bij te komen wonen, sommigen drummen of bespelen andere muziekinstrumenten. Ook houden zij zo nodig de toeschouwers op een afstand. De maskeradespelers dragen een masker en een kostuum dat hen geheel bedekt. Zo'n kostuum kan van stro zijn of riet, het kan ook van stof zijn, bijvoorbeeld een wijde broek met daaroverheen een ruim hemd met lange mouwen, dat dan versierd is met linten en magische voorwerpen. Een van de meest populaire Kalabari maskeradefiguren is de schildpad Ikaki, een gulzige schelm,

waarover vele verhalen de ronde doen. Horton heeft een voorstelling met Ikaki als hqofdpersoon uitvoerig beschreven (overgenomen door Graham-White 1974: 29v), waarin het kort samengevat als volgt toegaat:

Uit het huis van het Ekine genootschap (dat verantwoordelijk is voor het festival en de erbij behorende maskeradespeien) komt 's morgens eerst Ikaki te voorschijn, gekleed in nauwe witte broek, met daarover een knielange witte rok, een los wit hemd met grote donker gekleurde vlekken erop en lange witte mouwen die ook zijn handen bedekken. Op zijn hoofd draagt hij het schildpadmasker, als een soort pet, met langs de rand een franje van riet waardoor zijn gezicht bedekt wordt. Zijn hoofd is verder omwikkeld met een zwarte doek; daarin is een gat gemaakt waardoor hij kan spreken. Hij draagt franje rond zijn enkels waardoor zijn voeten bedekt zijn, armbanden, een mes in zijn riem en een grote tas. Andere figuren zijn 'Know All' en 'Know Nothing', twee van zijn zonen en een derde (zijn favoriete) zoon Kalagidi met diens dwaze, lichtzinnige vrouw Aboita.

De eerste scène speelt zich af tussen Ikaki, 'Know All' en 'Know Nothing'. Ze gaan het water op in een bootje, maar komen nergens omdat 'Know Nothing' steeds een andere richting op peddelt dan de beide anderen. Als hij ziet dat het fout gaat, begint hij te hozen, maar verkeerd om, namelijk water in de kano, in plaats van andersom. Zijn broer gaat hem te lijf en het bootje slaat om. Terug op de oever beginnen zij te dansen. Veel Afrikaanse talen zijn toontalen en de drummers maken daarvan bij hun begeleiding van de dans ook in dit geval gebruik door gewone zinnen om te zetten in hun 'drumtaal' waardoor ze extra bijdragen aan het vermaak:

> During the less dramatic moments of Ikaki's performance, of which this dance is one, the drum-master heaps epithets upon him, switching abruptly from praise to abuse and back. Since the actor replies to each epithet, a verse dialogue is established between them. As the dance continues, Ikaki sings a dirge forthe dead king of Calabar, while the spectators laugh at his claims that the king owes him a great deal of money. Then the actors retire to the clubhouse until the cool of the evening. When he appears again Ikaki noses around under all the bushes, backing out of each with a knapsack that becomes fuller and fuller. (Graham-White 1974: 30)

Deze episode wordt summier in mime uitgebeeld. Hij herinnert daarmee het publiek aan een veel uitvoeriger verhaal over Ikaki. Aan het eind daarvan komen de drie zoons en Aboita erbij. Deel van het plezier is dat de vrouwenrol ook hier door een man wordt gespeeld. Voor veel van de sketches geldt dat ze geïnspireerd zijn op bekende verhalen, maar er zit ook een symbolische betekenis aan vast. De scène in het bootje bijvoorbeeld, hoe kluchtig ook gespeeld, laat de nederlaag zien van de man met de kwade intenties. Uit zelfverdediging moet het ene familielid soms opstaan tegen het andere, als het kwaad in iemand is gevaren. De scènes worden steeds afgewisseld met zang en dans. Het woord is van minder belang dan de andere elementen in dergelijke voorstellingen:

> The masquerade is not intended as an enactment of verbal narrative. Its domi-

nant symbols are those of rhythmic gesture, dictated by the drum; and in so far as its verbal commentaries have a use, it is one of directing attention to the broad area in which the meaning of dance gesture lies. (Horton 1963: 98)

Het ritme is het bindende element dat kracht verleent aan de voorstelling, zoals plot dat is in veel Europees toneel. Ritme schept een dramatische eenheid tussen de diverse onderdelen van de maskerade die dikwijls plaatsvinden op verschillende plaatsen in het dorp.

Aan de maskerade ligt vaak een mythe ten grondslag die in het kort wordt uitgebeeld zonder gedetailleerd uitgewerkte vorm. Naar de details hoeft slechts vaag verwezen te worden, omdat het publiek ze kent en ze zouden eerder afbreuk doen aan dan bijdragen tot het wezen van de maskerade, als ze te veel aandacht zouden krijgen. Dank zij de toontaalmogelijkheden geven ook de drums voortdurend commentaar (zie voor technische details en over de taal van de drum: Carrington 1949), zowel op de maskeradespelers als op het verhaal dat ze uitbeelden. De visuele elementen van maskers, dansen, kostuums en het drumritme overheersen de dialoog. Het wezenlijke van de plot komt vooral uit in de muziek en de liederen. De Ikaki maskerade is een goed voorbeeld van de manier waarop veel dramatische voorstellingen in de traditionele maatschappij verlopen, gekenmerkt als ze zijn door over het algemeen weinig decor, sterke muzikale begeleiding, veel zang, improvisatie en inspelen op het aanwezige publiek. De herhalingen zijn talrijk. Maskers en kostuums zijn dikwijls belangrijke elementen.

De Kalabari maskerade duurt twee dagen. Daarin wordt een aantal los met elkaar verbonden episodes rond bekende personages gespeeld. Dat van dergelijke voorstellingen zo weinig beschrijvingen bestaan is geen wonder. Er zijn zoveel lokale toespelingen die geen uitleg behoeven voor het aanwezige publiek, dat het voor een buitenstaander nauwelijks te volgen is. Verder gaat het bij de maskerade meer om de taal van de drum en de dans dan om het woord. Degene die dit alles wil beschrijven staat voor grote problemen. De videotechniek van vandaag maakt een opname stellig veel gemakkelijker. De Nigeriaan John Pepper Clark heeft op die manier een zevendaags festival vastgelegd bij zijn volk de Ijo, waarvan de held Ozidi het belangrijkste personage is (zie Clark 1977).

Dergelijke dramavoorstellingen worden inderdaad meestal uitgevoerd tijdens een festival. Vandaar dat Ogunba (1978: 3v) er de naam traditioneel festivaldrama aan gaf. In feite bedoelt hij daarmee voorstellingen die te vergelijken zijn met de hier beschreven maskeradespeien. Een festival is verbonden met een god of vergoddelijkte voorouder. Het is in wezen een religieus geïnspireerd gebeuren, maar ook hier zijn overgangsvormen van het oorspronkelijke ritueel naar dansdrama voortdurend zichtbaar in de functie die de voorstelling heeft voor het aanwezige publiek.

Festivals bieden een uitstekend kader voor allerlei vormen van artistieke expressie. Het publiek komt in groten getale naar de bekende festivals om de viering bij te wonen. Een enkel festival vindt maar eens in de zestig jaar plaats, omdat de voorbereiding zo arbeidsintensief is, zoals bijvoorbeeld de Sigi ceremonie van de Dogon. Andere festivals variëren in frequentie van eens per jaar tot om de zeven jaar. Bij veel volken vormen de vele festivals een cyclus:

> Each important traditional festival lasts for a considerable time which may be three, seven, nine or sixteen days, a month or every three months. Each tends to have a story or myth to perform and each makes use of its own peculiar style in the dramatic realization of the story. In the process the arts of costuming, masking, drumming, chanting, dancing and several others are utilized in a manner not totally dissimilar to their usage in other dramatic traditions. Thus, each year there is a cycle of performance which evokes much of the history of the community and also brings to light all the artistic forms in the community. It is this total presentation that is properly to be regarded as traditional festival drama. (Ogunba 1978: 5)

Maskers hebben een lange geschiedenis. Ze worden onder meer gebruikt bij plechtigheden die de interne verhouding van de groep moeten verzekeren. Bij maskerades worden dans en muziek afgewisseld met zang en het reciteren van mythen waarbij de ceremonie dagenlang kan duren. Meestal zijn het de mannen die maskers dragen en is het vrouwen verboden deze te zien, maar er zijn ook plechtigheden die alleen voor vrouwen toegankelijk zijn (Laude 1972: 200; Eliade 1957: 262vv). De drager van het masker kan de oergeschiedenis uitbeelden om te laten zien hoe nauw de eigen maatschappij daarmee verbonden is. Door het dragen van het masker vormt de speler de verbindingsschakel tussen de mensen en de mythische wereld van goden, geesten en helden. Het masker bevestigt de realiteit van de mythe in het dagelijks leven en onderstreept de continuïteit van de traditionele waarden in de samenleving.

Maskers worden gebruikt bij verschillende plechtigheden. Zo kan de initiatie worden afgesloten met gemaskerde dansen. Vaak worden de maskers gedragen door leden van geheime genootschappen. Zij dragen hun maskers tijdens rituele bijeenkomsten, zoals de Kpe die we eerder noemden of de luipaardmannen in Zaïre. Zo bestaat o.a. bij de Mende een geheim vrouwengenootschap met eigen maskers.

Dank zij de maskers worden de dansers beschermd tijdens de rituele plechtigheid. In de heilige handeling die het spel van oorsprong is, vormt het masker een magisch middel om het leven te laten zegevieren over levensvijandige krachten (Laude 1972: 197v; Hunningher 1955: 23v) en een verbinding te leggen met de mythische wereld. Het is waarschijnlijk dat altijd in meerdere of mindere mate sprake is van een religieus element. Men gelooft dat de gemaskerde figuren bovennatuurlijk zijn of nauw verbonden met bovennatuurlijke wezens. Niet-ingewijden hebben diep ontzag voor de maskerdragers die een geheim genootschap vormen. De maskers zijn heilig en mogen niet worden aangeraakt; de identiteit van de maskerdrager moet verborgen blijven. Bij de Ibibio (Nigeria) wordt voor de geestspelen speciaal een houtsnijder gehuurd die eten en onderdak krijgt op het erf van het dorpshoofd. Er mag geen ruzie zijn zolang hij werkt aan maskers, poppen en attributen.

Bij de Yoruba komen ook veel maskeradevormen voor. Een bekend voorbeeld is het Egungun genootschap, een groep die tot taak heeft de geesten van de voorouders te bewaken. Wanneer een bepaalde voorouder wordt uitgekozen om vereerd te worden, wordt een masker voor hem gesneden. Er zijn ook maskerades waarbij de deelnemers dieren uitbeelden (vgl. Rotimi 1971: 43v en Adedeji

1979). Bij een bepaalde maskerade hoort een vast ritme van de tamtam. De dansers die de maskers dragen, veranderen hun stem en identificeren zich met de door hen uitgebeelde figuur. De Egungun maskers worden - uit respect? - zelden genoemd bij de naam van de voorouder aan wie ze gewijd zijn. De maskers zijn een tastbaar middel tot contact met de bovennatuurlijke wereld. Het kan echter ook gebeuren dat het artistieke aspect overheerst, zoals bij het door Ogunba (1978: 26) genoemde Orofestival, dat niet door de koning of een bijzonder genootschap wordt georganiseerd, maar door de gewone mensen, festivals 'which have a thin ritualistic content'. Onder de meest voorkomende typen bevinden zich maskerspelers als de politieagent, de bisschop, de (meestal blanke) vreemdeling, de prostituée, het naar westers model getrouwde echtpaar (arm in arm), terwijl de voorstelling vaak een satirische inslag heeft. Uiteraard zijn er ook bij veel volken in Afrika voorstellingen waarbij geen maskers worden gedragen. Bovendien worden maskers soms voor andere dan dramatische doeleinden gebruikt, o.a. in de rechtspraak bij volken als de Kono in Guinee. Het dragen van maskers beschermt degene die de draak steekt met bepaalde mensen uit het publiek evenzeer als degene die bepaalde straffen moet opleggen aan wetsovertreders in de gemeenschap.

4.3. Komedies en poppenspel

Opvallend in wat tot nu toe bekend is uit de dramatraditie in Afrika lijkt het oudtijds ontbreken van de tragedie. Door Robert Pageard (1966: 97) wordt dit uitgelegd als een gevolg van de oude 'anti-tragische' vorming die eigen zou zijn aan de Afrikaanse traditionele maatschappij: het gaat niet om het individu, maar om het bevestigen van het verleden van de groep, het terugroepen van de oorspronkelijke volmaaktheid. In hoeverre deze uitleg juist is, valt nog moeilijk te controleren, zolang er niet veel meer bekend is over de oude dramavormen. Tot nu toe is verhoudingsgewijs meer opgetekend in West- dan in Oost-Afrika. Daaraan ontlenen we dan ook noodgedwongen de meeste voorbeelden.

De komedies bevatten vaak satirische elementen. Net ais de orale vertelling dienen zij ook om de normen van de groep te bevestigen. Het zijn vaak korte stukken waarin het dorpsleven wordt uitgebeeld door acteurs die *commedia dell' arte*-achtige typen voorstellen. Vaak spelen jagers, krijgslieden of boeren de hoofdrol. De bekendste thema's zijn de jaloerse echtgenoot die belachelijk gemaakt wordt, de lichtzinnige vrouw, de betrapte geliefden, de schurk, de gulzigaard enz. Er bestaan vrijwel geen gedetailleerde beschrijvingen van deze *saynètes* zoals ze in het Frans genoemd worden. Alphamoye Sonfo (1971) beschrijft er twee in een artikel over Afrikaans toneel waarbij hij de gegevens ontleent aan de bekende antropoloog Delafosse die ze in 1916 bij de Bambara optekende. Het zijn komische stukken die de mensen lering en vermaak willen bieden. Het loopt altijd goed af, de problemen worden uiteindelijk opgelost, de strijdbijl begraven, het kwaad gestraft en de deugd beloond.

Er wordt geweldig gelachen en de moraal ontgaat niemand. Het succes van dergelijke stukken hangt in hoge mate af van het speel- en improvisatietalent van de acteurs. Zij maken al spelend het stuk en zorgen voor de komische effecten.

Voorbeelden zijn te vinden o.a. bij de Mandinka (zie Labouret en Travele 1928 en Meillassoux 1964), de Nkundo (De Rop 1959), de Ibibio (Graham-White 1974), de Lulua (ibid.). In *Toneel en maatschappij in Afrika* (1977) heb ik er een uitvoerig beschreven (pp. 35-37), die opgetekend werd bij de Bambara.

Labouret en Travele (1928) hebben ook vormen van marionettenspel beschreven die ze vonden in Niger en in Nigeria. Deze komen eveneens voor in Benin en in Zaïre, bij verschillende volken zoals o.a. Tsjokwe en Luba. Ook Finnegan (1970: 503v) maakt er melding van, waarbij ze o.a. Ellisons beschrijving overneemt van een poppenspel dat hij in de jaren dertig zag opvoeren in Bornu. Het gaat om lappenpoppen die de speler als een handschoen om zijn hand sluit. Ze treden op in de opening van een tent, die bestaat uit een ruime lap die om een stok is gedrapeerd. Er worden acht verschillende sketches opgevoerd van elk drie à vier minuten, terwijl steeds niet meer dan twee of drie poppen tegelijk op het 'toneel' aanwezig zijn; zes verschillende poppen spelen een rol. Tijdens de entr'actes treden zangers en drummers op voor het publiek. De scènes staan op zichzelf en hebben stuk voor stuk eigen dialogen, erbij passende kostuums en een dramatische handeling, waarbij het bijvoorbeeld gaat over een dief die ten slotte flink wordt afgerost of over een beeldschoon meisje dat een getrouwde man verleidt, die door zijn vrouw wordt betrapt en vervolgens door een voorbijganger wordt afgetuigd. Het gaat er steeds om wie slaat en wie geslagen wordt, zoals dat altijd geldt voor de oudste vormen van drama. In het marionettenspel en in de komedies zijn vergelijkbare situaties aan de orde, zo blijkt uit het bovenstaande.

Iyoruese Hagher heeft de *Kwagh hir*, een heel andere vorm van poppentheater, zoals die voorkomt bij de Tiv, beschreven. Hij noemt het een *story-telling* theatre:

> It combines *spectacle and performance*. The spectacle derives from the plastic arts: the masks and figurines, of monsters and of humans, and relating to the *Adzov* and *Mbatzav*, spirits whose world images the human world. The performance milieu is that of the songs, dances and stories, all now transformed from their traditional mode of performance (...) The stories and their presentation as spectacle are a metaphor for the Tiv world view. This involves the traditional beliefs in magic, and in the acquisition, by individuals, of 'powers' and influence, being secularized and commented upon in public: the dolls and masks which were part of the cult world are brought out into the public gaze in a stylized but essentially non-affective way. (in Etherton 1982: 40)

Er is een aantal van zulke *Kwagh hir* groepen die bij gelegenheden met elkaar wedijveren om de gunst van het Tiv publiek, dat duidelijk omlijnde esthetische criteria aanlegt bij de beoordeling van de voorstellingen (zie Hagher 1981).

Dat voor Europese toeschouwers vaak onmogelijk is te begrijpen en te waarderen wat ze te zien krijgen in de voorstellingen in de Afrikaanse dorpen, wordt duidelijk uit de noodzakelijke ontelbare voetnoten die toegevoegd worden aan de nog altijd zeldzame beschrijvingen. Er wordt namelijk tijdens de voorstelling aan één stuk door gezinspeeld op recente, historische, sociale, politieke, lokale gebeurtenissen. Spreekwoorden en traditionele liederen worden door middel van komische woordspelletjes nét even veranderd, waardoor ze een extra dimensie

geven aan de gespeelde scène. Er worden dialecten nagebootst, paradoxen uitgebuit enz.

Dit alles is er stellig ook de oorzaak van dat zo weinig transcripties van voorstellingen gepubliceerd worden. Op papier gaat veel van de flitsende communicatie tussen spelers en publiek voor de lezer verloren: eens te meer blijkt daaruit hoe moeilijk veel orale procédés in geschreven teksten zijn vast te leggen.

Deel II. Geschreven literatuur



Bamum **schrift uit Kameroen**

5. Inleiding

5.1. Verschillende schriftvormen en talen

In Europa wordt dikwijls gedacht dat Afrika geen 'literatuur' - bedoeld wordt geschreven literatuur - kende voordat het contact met het Westen op gang kwam. Dit is onjuist. Westerlingen waren niet de eersten die het schrift in Afrika introduceerden. Er bestond al geschreven literatuur in een deel van Afrika, nl. in Ethiopië, bij het begin van onze jaartelling, voordat in West-Europa de eerste teksten in de Keltische en Germaanse talen ontstonden. Semitische volken uit Zuid-Arabië vielen in die tijd Ethiopië binnen en brachten hun eigen alfabet mee, dat geleidelijk werd aangepast voor de transcriptie van teksten in de plaatselijke taal, het Ge'ez. Deze bleef er eeuwenlang het enige medium waarin religieus denken, cultuur en literatuur werden overgedragen. Het Ge'ez wordt nog altijd gebruikt door conservatieve schrijvers in hun religieus en didactisch werk. Later is het Amharic de belangrijkste taal geworden voor de literatuur in Ethiopië (zie Gérard 1981: XIV).

Na deze vroege schriftcultuur in Ethiopië werd in grote delen van Afrika ten zuiden van de Sahara een ander schrift geïntroduceerd vanuit de Arabische wereld. De islam verspreidde de koran, de Arabische taal en het Arabische schrift in twee richtingen, die leidden tot zeer verschillende literaire ontwikkelingen. Er wordt in dit verband wel gesproken van de 'Zwarte islam', een cultuurversmelting van plaatselijke en Arabische trekken. Zo was bijvoorbeeld Timboektoe in Mali tussen de vijftiende en de zeventiende eeuw een centrum van islamstudie en Arabische letteren. Ook vandaag nog zijn er in het Arabisch geschoolde literatoren onder de moslimgeleerden in Afrika die deze taal gebruiken voor literaire doeleinden. Er zijn ook teksten in een aantal Afrikaanse talen waarvoor het Arabische schrift werd gebruikt, bijvoorbeeld Fulani, Haussa of Wolof teksten.

In Oost-Afrika kwam de Arabische invloed tot stand via de kust van de Indische Oceaan, waareen vermenging van Arabische taal en cultuur met die van de kustbewoners het resultaat was, nl. de Swahili cultuur. Niet de Arabische taal werd gebruikt, maar wel het Arabische schrift om teksten in lokale kusttalen vast te leggen. De oudste geschreven Swahili teksten (zie Knappert 1979) dateren uit het begin van de achttiende eeuw. Het zijn vooral epen die het leven van Mohammed en zijn strijd tegen de heidenen - d.w.z. de christenen - bezingen. Een ervan, het *Epos van Heraklios*, is in Nederlandse vertaling verschenen (1977).

Er zijn ook diverse lokale schriftvormen in Afrika gevonden, die gebruikt werden voor het schrijven van teksten, bijvoorbeeld bij de Mende in Sierra Leone, bij de Bamum in Kameroen, de Vai in Liberia. Ook de Calabari in Nigeria ontwikkelden een eigen schrift, het Nsibidi. Dit was echter niet voor

algemeen gebruik, maar gereserveerd voor leden van een geheim genootschap, de Ekpe. Dathorne (1974: 9v) noemt verder Basa en Kpelle schrift (Liberia), Toma schrift in Guinee en Liberia, en Gerse schrift (Guinee). Verder onderzoek kan nog wel andere schriftvormen aan het licht brengen.

Uit het bovenstaande blijkt intussen dat het schrift niet overal in Afrika onbekend was voordat het Romeinse schrift in gebruik kwam (zie ook Damman 1963).

De grote golf van alfabetisering die bezig is Afrika te overspoelen sinds de negentiende eeuw is het gevolg van de Europese expansiedrang. Het is duidelijk dat deze derde culturele invasie de belangrijkste consequenties heeft gehad voor de hedendaagse literatuur in Afrika ten zuiden van de Sahara. In het algemeen leidde de blanke bezetting tot een verschillend cultureel beleid, afhankelijk van de Engelse en protestantse dan wel Frans-, Spaans-, Portugees-katholieke achtergrond.

In de door Engeland beheerste gebieden waren het vooral de protestantse zendelingen die zich inspanden om de lokale Afrikaanse talen te leren. De gedachte die daarachter lag was dat de mensen in hun eigen taal de bijbel moesten kunnen lezen. Zij vertaalden de bijbel in Afrikaanse talen en deden hetzelfde met stichtelijke boeken als Bunyans *Pilgrim's Progress,* waarvan een groot aantal uitgaven in Afrikaanse talen bestaat. De zendelingen leidden al snel jonge Afrikanen op om hen te helpen bij dit vertaalwerk.

Zodra Afrikanen zelf begonnen te schrijven, werd hun inspiratie zoveel mogelijk in stichtelijke banen geleid. Door de zendingsuitgeverij werd alleen gepubliceerd wat in overeenstemming was met de missionaire doelstellingen. Overigens werd dikwijls ook het optekenen van verhalen uit de orale literatuur in de eigen talen aangemoedigd.

In de 'Latijnse' katholiek gedomineerde koloniën werd vooral een op het moederland gericht integratiebeleid voorgestaan: kleine elites werden ingewijd in de cultuur van de metropool, zonder dat enige aandacht van betekenis werd gegeven aan de beschrijving of inventarisatie van Afrikaanse talen of het gebruik van deze talen voor literaire doeleinden. Het gevolg was dat de moderne literatuur in die gebieden in 'vreemde' talen werd geschreven. Het is dan ook een literatuur die in een relatief laat stadium van de kolonisatie op gang is gekomen.

De literatuur in Afrikaanse talen is meestal niet erg bekend geworden buiten het eigen gebied, vooral ook omdat ze tot nu toe maar weinig bestudeerd en vertaald is. Albert Gérards *African Language Literatures* (1981) was het eerste standaardwerk op dit gebied. Inmiddels is dank zij Andrzejewski (e.a. 1985) een tweede belangrijke studie over dit onderwerp verschenen die ook op theoretische aspecten van vergelijkend onderzoek zoals genres, receptie e.d. ingaat en veel bibliografische gegevens bevat.

Op de literatuur in Afrikaanse talen wordt in dit boek alleen incidenteel ingegaan, nl. in gevallen waarin zij rechtstreeks grote invloed heeft gehad op in westerse talen geschreven literatuur. De reden daarvan is enerzijds de omvangrijkheid van het onderwerp, anderzijds het feit dat deze literatuur voor het Nederlandse lezerspubliek vrijwel niet toegankelijk is, zowel wat de taal betreft als wat de vindbaarheid betreft: geen enkele Nederlandse bibliotheek heeft een collectie teksten in Afrikaanse talen (systematisch) aangelegd.

De meeste literatuur in Afrikaanse talen is door Zuidafrikanen geschreven en verder vooral door Afrikanen uit de voormalige Engelse koloniën. Nog altijd verschijnt er minder in voormalige Franse gebieden en hetzelfde geldt voor Portugeessprekend Afrika, waar zich overigens al in het midden van de negentiende eeuw een Portugeestalige poëzie ontwikkelde. In vergelijking daarmee: de eerste Franstalige en Engelstalige schrijvers begonnen te publiceren in de periode tussen de Eerste en de Tweede Wereldoorlog.

5.2. Eerste contacten

De in Europese talen geschreven Afrikaanse literatuur moet worden geplaatst in de historische context waarin Afrika en Europa elkaar leerden kennen. De eerste ontmoetingen dateren al van de renaissancetijd. Portugese zeevaarders en zogenaamde ontdekkingsreizigers gingen in die tijd op zoek naar een niet door Arabieren gecontroleerde route naar India. Zo kwamen ze in contact met Afrikaanse koninkrijken langs de kust, waarvan documenten in de vorm van brieven van Affonzo, de koning van Kongo, bewaard zijn gebleven. Daaruit blijkt dat in die tijd Portugese missionarissen hun taal en het schrijven daarvan aan plaatselijke hoogwaardigheidsbeklederds hadden geleerd.

Ook andere Europese naties zochten naar uitbreiding van hun macht en belangensfeer in Afrika. Missionaire bekeringsdrang en westerse materiële belangen gingen hand in hand en eeuwenlang meenden vertegenwoordigers van het christendom argumenten te kunnen aandragen van waaruit de winstgevende slavenhandel gerechtvaardigd werd:

> Het liet zich aanvankelijk niet zo ernstig aanzien. De Portugezen brachten van de juist ontdekte Afrikaanse kusten zwarte bedienden naar het moederland en weldra volgden de Spanjaarden in hun spoor, maar het ging hier toch maar om honderden per jaar. Pas toen de nieuwe wereld ontdekt werd, waren alle factoren aanwezig om de handel in mensen tot het godsonterende bedrijf te maken dat wij uit zoveel beschrijvingen kennen. Het beginjaartal kunnen we dan stellen op 1517 toen de menslievende bisschop Las Casas ervoor pleitte om iedere Spanjaard toe te staan twaalf negers mee te nemen naar de Amerikaanse koloniën. Het klinkt nog wat gering, maar het betekende dat al in 1540 gemiddeld per jaar 10 000 slaven werden ingevoerd. Zo maakten de volken van Afrika, levend in hun eigen gesloten, traditionele culturen, kennis met de verslindende activiteit van de westerse beschaving. (Schulte Nordholt 1960: 12)

Hoewel er geen exacte cijfers bekend zijn over de slavenhandel, wordt algemeen geschat dat meer dan twintig miljoen Afrikanen verhandeld werden en over de oceaan vervoerd naar Amerika en het Caraïbisch gebied. Dit heeft uiteraard sporen nagelaten, zowel bij degenen die uit hun cultuur werden losgerukt als bij degenen die achterbleven. Ogude benadrukt dit in een artikel getiteld 'Slavery and the African imagination' (1981: 25):

> The historical imperatives that define the nature and the structure of the African's imagination also define his ideological position. And for us to understand this position, the dominant control exerted on the African imagination by slavery, colonialism and neocolonialism should be recognized (...) Critical discussions of African literature may therefore be meaningful only when African literature is properly recognized for what it is: the collective expression of the racial memory of black people all over the world.

Lang niet alle Afrikaanse schrijvers en critici zullen het met hem eens zijn dat de hele Afrikaanse literatuur uitsluitend door deze geschiedenis bepaald (en ingeperkt) zou zijn. De orale traditie maakt duidelijk dat veel literatuur zich aan het contact tussen zwart en blank heeft onttrokken. Anderzijds hebben inderdaad tal van Afrikaanse schrijvers de contacten met Europa op voet van ongelijkheid omgezet in literatuur waarin de littekens zichtbaar gemaakt zijn: in poëzie, proza, toneel, essays, geschreven in de talen van de bezetter, is veelvuldig uitdrukking gegeven aan de Afrikaanse visie op de blanke overheersing. Daaruit blijkt hoe ingrijpend de consequenties waren voor de Afrikaanse samenleving die daarvan het slachtoffer was.

5.3. Afro-Amerikaanse invloeden

De eerste schrijvers ondergingen vaak invloeden van Afro-Amerikaanse oorsprong. Het Afrikaanse nationalisme en het Panafrikanisme begonnen in Afrika wortel te schieten onder invloed van de ideeën van Afro-Amerika en Caraïbische leiders als Marcus Garvey (Jamaica) en W.E.B. Du Bois (Verenigde Staten). Du Bois legde als een van de eerste zwarte leiders de link tussen politiek bewustzijn en literatuur. In 1903 schreef hij zijn beroemd geworden boek *Souls of Black Folk*. Du Bois was toen al bekend doordat hij in 1900 secretaris was geweest van het eerste Panafrikaanse Congres in Londen. In 1905 richtte hij de *National Association for the Advancement of Coloured People* (NAACP) op en werd hoofdredacteur van het blad *The Crisis*. Du Bois wordt evenals Marcus Garvey algemeen beschouwd als een voorvader van het Panafrikanisme (Padmore 1956; Geiss 1960). Hij heeft Afrikaanse politieke leiders als Azikiwe, Nkrumah, Kenyatta, Lumumba geïnspireerd. Het Afrikaanse nationalisme heeft vanaf het begin geprobeerd literatuur te gebruiken als een middel tot politieke bevrijding. In 1956 werd het *Eerste Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars* in Parijs gehouden. Niet alleen toen en daar, maar telkens ook op daarna gehouden congressen riepen de schrijvers elkaar op zich te identificeren met de maatschappelijke noden en behoeften van het continent. Literatuur moest een bijdrage betekenen tot Afrika's bewustmaking. In een resolutie die werd aangenomen tijdens het Tweede Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars in 1959, in Rome, werd het als volgt geformuleerd:

> The negro writers and artists regard it as their essential task and sacred mission to bring their cultural activity within the scope of the great movement for liberation of their individual peoples, without loosing sight of the solidarity

which should unite all individuals and peoples who are struggling for the liquidation of colonization and its consequences as well as all those who are fighting throughout the world for progress and liberty.

Hoewel dergelijke expliciete uitspraken en voorschriften meestal niet meer zo nadrukkelijk worden gegeven, blijft het een feit dat nationalisme en de politieke bevrijdingsstrijd dikwijls hebben geïnspireerd tot het schrijven van verzetsliteratuur. Daarin is terug te vinden hoe de bezetting ervaren werd en wat de gevolgen waren voor de Afrikaanse samenleving. Wat betekenden kolonisatie en discriminatie voor wie daarvan het slachtoffer werd?

5.4. Twee antwoorden

'Het racisme,' zegt Albert Memmi in zijn boek *L'homme dominé* (1968: 9), 'vormt het symbool, de samenvatting, van alle vormen van onderdrukking.' Memmi is vooral bekend geworden door een ander boekje dat hij eerder schreef – en dat ik in ieders aandacht hartelijk aanbeveel -: *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur* (1966), waarin hij een heldere analyse geeft van zowel de kolonisator als de gekoloniseerde. In eerste instantie probeert de gekoloniseerde zijn houding ten opzichte van de kolonisator te vinden; zijn antwoord kan aanvankelijk een poging tot assimilatie zijn, de wens te willen worden zoals de blanke onderdrukker. Daartoe wordt van alles geprobeerd. Hij kan het zoeken in kleding, gewoonten, de opvoeding van zijn kinderen, het onderwijs, de kunst en de literatuur.

Een zeer belangrijk punt is ook de taal. Daarover heeft Frantz Fanon geschreven in *Peau noire, masques blancs* (1952). Hoewel zijn visie is toegespitst op de situatie van de Antillen, geldt in principe hetzelfde voor Afrika. Als je de westerse taal spreekt gaan veel poorten voor je open, maar in hoeverre betaal je de prijs van je eigen identiteit daarvoor? De relevante vraag is natuurlijk voor de betrokkenen: Wat levert assimilatie mij op? Uiteindelijk weinig tot niets, want de kolonisator accepteert de geassimileerde niet in zijn kring. Integendeel, dikwijls wordt deze geridiculiseerd en negatief beoordeeld. Het resultaat van assimilatie wordt in de koloniale situatie zoveel mogelijk als een echec voorgesteld. De middelmatigheid van de kolonisator (meestal een van zijn duidelijkste kenmerken) noopt hem ertoe bedreigd te reageren op intelligentie van de gekoloniseerde.

De conclusie die de onderdrukte kan verbinden aan deze afwijzing is, dat er maar één andere oplossing overblijft als antwoord op de onderdrukking, nl. het verzet, het protest. Het verzet vormt een nieuw hoofdstuk in de geschiedenis van de onderdrukte, een logisch vervolg en een reactie op die andere beweging, die van het idealiseren van de onderdrukker en het afwijzen van zichzelf en de eigen waarden. Dit is het stadium van de assertiviteit, het zoeken naar *zelfbevestiging* dat samengaat met het *afwijzenvan de onderdrukker*.

Beide houdingen, die van de assimilatie en die van de revolte, zijn gebaseerd op mythevorming (maar hetzelfde geldt uiteraard ook voor de houding van de kolonisator): respectievelijk de mythe van de blanke superioriteit en de contra-

mythe van de zwarte superioriteit. Zowel de blanke mythe als de zwarte tegenmythe manifesteert zich overduidelijk in de literatuur, zolang de raciale ongelijkheid voortduurt. De assimilatiepogingen komen enerzijds tot uitdrukking in het overnemen van grotendeels verouderde westerse literaire vormen, poëzie op rijm bijvoorbeeld, of zelfs het gebruik van dactylische hexameters. Het hanteren van een 'blank' pseudoniem kan het zwart-zijn helpen verhullen om des te eerder in aanmerking te kunnen komen voor een gunstig blank onthaal. Het streven om zich zoveel mogelijk te assimileren met de onderdrukker en diens cultuur leidt tot literatuur van middelmatig of slecht gehalte, tot epigonisme, omdat in feite elke mogelijke originaliteit bewust wordt vermeden en zelfs wordt afgewezen.

Wat de inhoud betreft, gaat het hier om teksten die de kolonisatie positief beschrijven en de barbaarsheid en onwetendheid van Afrikanen onderstrepen. Eén voorbeeld: een roman uit Togo van David Ananou, *Le fils du fétiche* (1955). Daarin wordt de lof gezongen van de beschavende mogendheden die zulke grootse werken verricht hebben en nog steeds verrichten in Afrika. De hoofdfiguur in het boek begrijpt heel goed waarom de blanken niet anders konden dan de zwarten zien als wilden of halfapen, omdat ze nu eenmaal geen adequate opvoeding of cultuur hebben genoten (a.w.: 7).

Dit soort literatuur levert weinig interessants op, in tegenstelling tot het andere literaire antwoord van de gekoloniseerde, het verzet. Daarin zijn verschillende vormen te onderscheiden, waarvan de ene pool is de 'terugkeer naar de bronnen' en de andere de kritische protestliteratuur die er meer rechtstreeks op gericht is de schanddaden van de bezetter aan de kaak te stellen. Er zijn voorbeelden te over zowel van het een als van het ander, in poëzie, roman en theater. Uiteraard bestaan er ook tal van mengvormen waarin beide elementen in combinatie vertegenwoordigd zijn.

De romanliteratuur geeft over het algemeen een vrij genuanceerd beeld, zowel van het prekoloniale Afrika als van de koloniale en postkoloniale situatie. In de poëzie daarentegen zijn de indrukken en uitspraken veel meer zwart-wit, in letterlijke en figuurlijke zin. De geconcentreerde vorm van informatie die poëzie nu eenmaal is, brengt dit ook met zich mee. In gedichten komt de nostalgie naar het verloren paradijs enerzijds, het heftige protest tegen de onderdrukking anderzijds, met alle emotionele geladenheid tot uitdrukking. De kritiek en het protest zijn het sterkst te vinden in de negritude-beweging en in de verzetspoëzie in Zuidelijk Afrika — in Angola, Mozambique en Namibië vóór de onafhankelijkheid van die landen, in Zuid-Afrika ook nu nog. Ook in een aantal toneelstukken die een historisch aspect van de strijd tegen de bezetter behandelen, komen genoemde thema's voor en in romans waarin persoonlijke ervaringen uit die tijd verwerkt zijn. We komen daar op terug in volgende hoofdstukken, waarin achtereenvolgens poëzie, roman en theater besproken worden.

In het begin werd al gezegd dat het onmogelijk is om in een boek als dit recht te doen aan de vele schrijvers en landen afzonderlijk. Alleen de grote lijnen kunnen behandeld worden, en dat houdt steeds weer in dat er keuzen gemaakt moeten worden uit een overstelpende hoeveelheid materiaal.

Orale culturen zijn over het algemeen homogener dan geletterde, omdat de mondelinge overlevering een *face-to-face* contact vereist en zodoende geloof, technieken, denkwijzen en gewoonten bevestigd en vastgehouden kunnen wor-

den. De internationale contacten en de westerse invloed hebben, vooral dank zij de verspreiding van het schrift, nieuwe impulsen aan de Afrikaanse literatuur gegeven. Een schriftcultuur is minder afhankelijk van het geheugen, stimuleert tot nieuwe mogelijkheden en leidt tot groter individualisme.

De geschreven Afrikaanse literatuur is ontstaan op een snijpunt van tradities, door een historische samenloop van omstandigheden. Het Romeinse schrift én de koloniale bezetting kwamen tegelijkertijd. De Afrikaanse cultuur is er ingrijpend door beïnvloed. Veelzeggend zijn in dit opzicht titels als die van de eerste roman van de Nigeriaanse schrijver Chinua Achebe, *Things Fall Apart* (1958) - in het Nederlands vertaald als *Een wereld valt uiteen* (1978) — en, aan de andere kant van het continent, die van de Kenyase schrijver Mugo Gatheru, *Child ofTwo Worlds* (1964).

In het begin heeft de continentale Afrika-mythe een rol gespeeld in de nieuwe literatuur, als reactie op het overheersende Europa. Geleidelijk is deze ingeperkt tot een meer nationaal gericht denken, vooral ook dank zij de politieke leiders. Veel schrijvers hebben de ontwikkeling van hun land als kolonie tot onafhankelijke staat bewust meegemaakt. Zij hebben ook geconstateerd dat de toekomstdromen die zij koesterden omtrent het nieuwe Afrika door de politici niet gerealiseerd werden. Dat heeft hen dikwijls kritisch gemaakt ten opzichte van de machthebbers en maakte de relatie met deze leiders vaak moeizaam en riskant.

Er is nog nauwelijks enig onderzoek verricht naar censuur en de gevolgen daarvan voor de Afrikaanse literatuur, maar het is zeker een van de problemen waarmee schrijvers in een aantal Afrikaanse landen geconfronteerd worden (vgl. hfdst. 10.3).

6. Voorlopers

Met voorlopers worden diegenen bedoeld die werk produceerden (lang) voordat de geschreven Afrikaanse literatuur zich in de twintigste eeuw als een gevestigde literatuur presenteerde.

Uit de ontelbare auteurs die zich in vele talen uitdrukten, kiezen we er een paar uit die in het Latijn of in het Engels schreven en één wiens oorspronkelijk in het Sotho geschreven werk later Afrikaanse schrijvers elders zou inspireren.

6.1. In Latijn en Engels

Dit laatste kan beslist niet gezegd worden van de eerste hier te behandelen voorlopers die in het Latijn schreven. Een van de dichters in de zeventiende eeuw van wie werk is bewaard gebleven, is de Westafrikaanse Juan Latino die leefde van 1516 tot ongeveer 1594. Toen hij twaalf jaar was, werd hij met zijn moeder als slaaf naar Spanje gebracht. Daar groeide hij op samen met de kleinzoon van de graaf van Sesa in wiens huis hij terecht was gekomen. Aan de universiteit van Granada studeerde hij poëzie, muziek en enige tijd ook medicijnen. In 1549 trouwde hij met de dochter van een Spaans edelman. Uit zijn Latijnse dichtwerken is nergens af te leiden dat hij Afrikaan is. Het zijn o.a. lofliederen op Philips II, een elegie opgedragen aan paus Pius V, een *Epigrammatum Liber* ter ere van de geboorte van prins Ferdinand in 1571 e.d. Dathorne (1974: hfdst. V), die veel aandacht schenkt aan de in het Latijn schrijvende Afrikaanse auteurs, wijst terecht op de sterke assimilatiedrang van Latino, hoewel hij diens elegische en dramatische kwaliteiten ook apprecieert. Latino schaart zich aan de Spaanse en katholieke kant van de veroveraars en op zijn werk afgaand zou men kunnen denken dat hij een echte Spanjaard was.

Ik kan niet nalaten hier ook enkele woorden te wijden aan een andere geïndoctrineerde Afrikaan die de geschiedenis is ingegaan onder de naam Jacobus Eliza Capitein (1714-1747). Hij werd als jong slaafje naar Zeeland gebracht en later teruggevoerd naar Fort Elmina in Ghana aan de Afrikaanse Westkust. In 1726 keerde hij naar Nederland terug met een nieuwe meester en kreeg hier een schoolopleiding. Hij werd gedoopt en studeerde theologie aan de universiteit van Leiden, waar hij in 1742 in een dissertatie de slavernij verdedigde, in het Latijn onder de titel *Dissertatio de servitute*, die ook in het Nederlands werd uitgegeven: *Staatkundig-Godgeleerd Onderzoek over de Slavernij, als niet strijdig tegen de Christelijke Vrijheid.*

In datzelfde jaar publiceerde hij ook zijn *Uitgewrogte Predikatien,* waarna hij weer vertrok naar zijn geboorteland (Jahn 1968: 35). Daar kreeg hij een school te besturen voor 'soo zwarten als afzetsels van blancken'. Hij vertaalde er ook

allerlei bijbelse stukken in zijn eigen taal, o.a. de tien geboden, waarvan de vertaling zo begon:

> 'Ik ben Jan Compagnie die U uit Egyptenland' enzovoort, de meest adequate benadering van het begrip God in die taal. De Heren X-en van de Compagnie hadden tenminste niets geen bezwaar, maar de classis der Hervormde Kerk te Amsterdam maakte bezwaren tegen het weglaten van de dienstknecht en de dienstmaagd in het vierde gebod, dat oproept tot rust op de Sabbath. Niet lang daarna kreeg Capitein twist met zijn meesters en in 1747, pas dertig jaar oud, stierf hij. (Schulte Nordholt 1960: 17-18)

Uit het bovenstaande blijkt dat zowel Latino als Capitein is blijven steken in het eerste antwoord dat de onderdrukte op zijn situatie kan geven, nl. dat van de grootst mogelijke aanpassing. Het onrecht van de slavernij wordt niet ter discussie gesteld, of zelfs goedgepraat.

Dat is heel anders in het werk van enkele auteurs die in de achttiende eeuw in het Engels schreven. Twee van hen, Cugoano (1787) en Equiano (1789), publiceerden autobiografisch werk. Ze werden omstreeks dezelfde tijd geboren (1745), Cugoano in Ghana, Equiano in Nigeria. Allebei werden ze als kind gekidnapt. Equiano, die ongeveer elf jaar was toen hij in slavernij werd verkocht, is van de twee het aardigst om te lezen. Zijn boek *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African* verscheen in 1789 in Londen en bleek zo populair dat er in 1794 al acht herdrukken van waren versehenen in Engeland.

Het verhaal over zijn zeer afwisselend bestaan is het eerste van de hand van een Afrikaan over zijn geboorteland en vervolgens over de eigen ervaringen als slaaf. Hij vertelt over zijn kindertijd in Afrika, de taal, de godsdienst, tradities en legenden. Op het schip dat hem en zijn broeders en zusters in slavernij zal brengen, ziet hij voor het eerst blanke mensen en meent in een wereld van boze geesten verzeild te zijn geraakt:

> When I looked round the ship too and saw a large furnace of copper boiling and a multitude of black people of every description chained together every one of their countenances expressing dejection and sorrow, I no longer doubted of my fate; and quite overpowered with horror and anguish, I fell motionless on the deck and fainted. When I recovered a litte l found some black people about me (...); they talked to me in order to cheer me, but all in vain. I asked them if we were not to be eaten by those white men with horrible looks, red faces, and loose hair. (Equiano 1789: 25-26)

Nieuw in vergelijking met andere voorlopers is in het geval van Equiano het bewustzijn van zijn Afrikaanse afkomst en de betekenis daarvan voor hemzelf als persoonlijkheid, ondanks zijn ervaringen als slaaf en gekoloniseerde en zijn lange verblijf in de Europese cultuur, hoewel dit laatste uiteraard ook de nodige sporen in zijn werk heeft achtergelaten. Hij was evenals Cugoano opgenomen in de Engelse achttiende-eeuwse samenleving en werkte mee aan de anti-slavernij-beweging: dat gebeurde met argumenten die gangbaar waren in het liberale

Engelse denken in die tijd, waaraan kracht werd bijgezet met veel bijbelcitaten. De aanpassing enerzijds en het protest anderzijds maken duidelijk hoezeer hij in zijn nieuwe milieu geïntegreerd was.

6.2. In Afrikaanse talen

De derde groep 'voorlopers' die voorafging aan de in Europese talen geschreven literatuur van de twintigste eeuw wordt gevormd door de vroege in Afrikaanse talen geschreven literatuur. Er is nogal eens beweerd dat deze literatuur de wezenlijke tussenschakel zou zijn tussen de orale literatuur en de in westerse talen geschreven Afrikaanse literaire teksten. Dit geldt aantoonbaar voor enkele teksten, maar het is de vraag in hoeverre deze uitspraak in zijn algemeenheid juist is, gezien de sterk overheersende missietraditie tegen de achtergrond waarvan deze oudere teksten als literatuur dikwijls een doodlopende straat zijn gebleken.

Zoals gezegd waren de protestantse zendelingen erop uit de bijbel in Afrikaanse talen toegankelijk te maken voor de plaatselijke bevolking, in tegenstelling tot de meer centralistisch ingestelde katholieke missionarissen. De culturele gevolgen van die verschillen in visie bleven niet uit:

> ...two utterly different patterns determined the literary development of black Africa under European colonial power: where British (and to a much lesser extent German) authority was paramount, the literary use of vernacular languages was encouraged and eventually flourished, so that a bilingual tradition emerged, some of the writers using their own languages, others resorting to English. By contrast, the peoples of the areas ruled by France, Portugal, Spain and Italy produced hardly any writing in their own language (the exceptions being the written art of the Muslim communities); in French and Portuguese territories, all the literary energy was released in the languages of the conquerors. (Gérard 1981: 176)

Onder de voorlopers is naar verhouding het meest in Afrikaanse talen gepubliceerd in Zuid-Afrika, waar ook nu nog het gebruik van lokale talen wordt aangemoedigd in het kader van de verdeel-en-heerspolitiek van het Apartheidsregime. In de Franse en Portugese koloniën daarentegen werd de literatuur in Afrikaanse talen juist beschouwd als strijdig met de koloniale assimilatiepolitiek.

De eerste teksten in Afrikaanse talen waren godsdienstige traktaten, geschiedenis- en aardrijkskundeboekjes en opgetekende teksten uit de orale literatuur. Ze werden uitgegeven door de plaatselijke zendingsuitgeverijen. Al in 1823 begon de zendingspost Lovedale publikaties in het Xhosa uit te geven.

Later gebeurde geleidelijk hetzelfde in Oost-, West- en Centraal-Afrika. Om een iets uitvoeriger voorbeeld te geven: in Nigeria in Ibo land kwamen de eerste zendelingen rond 1835. In 1857 kwam de eerste nederzetting tot stand van de Church Missionary Society in Onitsha. Er kwamen Ibo grammatica's, woordenboeken en leesboekjes uit vanaf ongeveer 1860. In de taaiboekjes werden meestal ook Ibo volksverhalen opgenomen. Bunyans *Pilgrim's Progress* werd in

het Ibo vertaald en de leerlingen werden op school gestimuleerd zelf literatuur te schrijven.

Volgens Emenyonu (1978: 26) heeft dit alles veel effect gehad op de eerste geschreven Ibo literatuur: de eerste roman in het Ibo verscheen in 1933, *Omenuko* van Pita Nwana. Daarmee zijn hele generaties Ibo leerlingen hun eigen leestraditie begonnen. De roman gaat gedeeltelijk over de periode uit de Ibo geschiedenis die ook Achebe behandelt in *Things F all Apart* (1958). Nwana vermijdt het thema van de confrontatie tussen Ibo en Britten en beperkt het 'falling apart' tot één enkel personage. Volgens Emenyonu (1978: 155) is de invloed van Nwana op Achebe onmiskenbaar.

In feite werd overal hetzelfde patroon gevolgd: eerst publikaties die uitsluitend in dienst stonden van de verspreiding van het christendom, later ook boeken voor onderwijs aan volwassenen en meer journalistieke en literaire uitgaven. Er zijn honderden boeken van honderden auteurs in Afrikaanse talen geschreven (zie Gérard 1981; Dathorne 1974: hfdst.7; Andrzejewski e.a 1985) die hier onbesproken moeten blijven, hoe interessant een aantal daarvan ook is. Meestal lieten deze eerste schrijvers zich inspireren door verhalen uit de orale overlevering én door de christelijke moraal. De grootste van deze eerste generatie van schrijvers in Afrikaanse talen is stellig Thomas Mofoio geweest, die leefde van 1877 tot 1948. Evenals de andere eerste Sotho schrijvers, was hij afkomstig van de zendingspost in Morija (toen Basutholand, nu Lesotho). Deze werd gesticht in 1853; vanaf 1862 werd er een actief publikatiebeleid gevoerd. Mofoio was een leerling van de zendingsschool en werkte later als lezer van manuscripten in de uitgeverij. Sotho is naast Xhosa en Zulu een van de grote Afrikaanse talen in Zuidelijk Afrika en in die talen ontwikkelde zich de eerste geschreven literatuur in dat gebied. De bijbel was het enige model dat voorhanden was. Morija werd een stimulerend centrum voor de eerste Sotho schrijvers, van wie Mofoio de bekendste is geworden.

Er waren echter twee kanten aan zo'n missie-uitgeversbedrijf. Jahn (1968: 100) drukt dat als volgt uit:

> The mission was both help and hindrance: needing teachers and textbooks, it educated, encouraged and supported the gifted; but they grew away from it and chafed at the pettiness of that simple pious world; or else, if they left pulpit and dais, they crumbled in a society which allowed them no right to development. So their talents wasted away between hopes and despair.

Dit is precies wat er met Mofoio gebeurde. Twee van zijn romans zijn nogal stichtelijke verhalen waarin bekering tot het christendom centraal staat en verleidingen worden weerstaan. Ze werden zonder probleem uitgegeven. Mofoio's meesterwerk *Chaka* echter bleef onuitgegeven tot in 1925, hoewel hij het werk al in 1908 voltooid had, omdat de zendelingen er te veel een pleidooi in zagen voor 'heidens bijgeloof'. *Chaka* wordt wel beschouwd als de eerste historische roman die in Afrika werd geschreven. De held van dezelfde naam leefde in het begin van de negentiende eeuw. Hij maakte zijn volk, de Zulu, groot en machtig, maar ging te gronde aan zelfzucht, ijdelheid, achterdocht en wreedheid. Hij werd ten slotte gedood door zijn eigen mensen. Mofoio is erin geslaagd de tegenstrijdigheden in Chaka's karakter overtuigend weer te geven.

Chaka is niet zuiver historisch en het is ook niet puur moraliserend, al blijkt uit tal van passages dat Mofoio christelijk en westers was beïnvloed. *Chaka* is duidelijk het resultaat van twee literaire ontwikkelingslijnen, enerzijds het traditionele loflied, anderzijds het missie-effect van de westerse stichtelijke roman. Het boek werd vertaald in het Engels door Frederick Dutton (1931) en verscheen daarna ook o.a. in het Frans, Duits en Italiaans. Een opmerkelijk aantal Afrikaanse schrijvers, vooral Franstalige toneelschrijvers, heeft zich door Mofoio's *Chaka* in vertaling laten inspireren tot nieuw werk, waarbij de held steeds weer anders behandeld werd.

Senghor (1964) heeft vooral de hartstochten en de opofferingsgezindheid van de held willen laten zien, terwijl Seydou Badian (1962) uit Mali het thema van de dood centraal stelde en Chaka duidelijker afschilderde als een zwarte militante strijder dan Senghor dat deed.

Ook Abdou Anta Kâ schreef zijn versie, getiteld *Les Amazoulous* (1972), waarin Chaka zich een visionair betoont die de komst van de Boeren in zijn gebied voorziet. De Guineeër Condetto Nénékhaly-Camara heeft in Chaka de man gezien die een volk omsmeedt tot natie. Hij draagt het stuk dat *Amazoulou* (1970) heet, op aan de president van Guinee, Ahmed Sekou Touré, 'revolutionair en vriend'. Vandaar misschien dat hij Chaka als personage idealiseert, diens fouten en paranoïde trekken verdoezelt en er een nobele held van maakt. Chaka blijkt steeds weer een 'king for all seasons' te zijn, zoals Ogunbesan (1973) het uitdrukte. Er is langzamerhand veel over de Chaka-figuur in de Afrikaanse literatuur geschreven (zie Burness 1976). In de teksten die van Mofoio's werk zijn afgeleid, gaat het er de schrijvers om door middel van een historische held het Afrikaanse verleden op een volstrekt andere manier te laten zien dan het vanuit de koloniale visie werd gepresenteerd. Elk volk heeft eigen helden nodig. Afrika heeft het een tijdlang met geleende exemplaren zoals Lodewijk XIV, Napoleon, Livingstone en koningin Victoria moeten doen in het koloniale onderwijs, een aanbod dat weinig inspirerend werkte — misschien alleen in negatieve zin. Vandaar dat schrijvers naar helden in de eigen geschiedenis op zoek gingen en Chaka was een van de eersten die daarvoor kennelijk in aanmerking kwam.

Over de vele naamloze voorlopers die de orale literatuur schiepen en levend hielden is in het eerste deel gesproken. Zij zijn van grote invloed geweest op de latere geschreven literatuur. Dit geldt in geen geval voor de Latijnse voorlopers en de eerste schrijvers die in het Engels publiceerden in de achttiende eeuw. De in Afrikaanse talen geschreven literatuur had meestal alleen een beperkte invloed in het gebied waar de betreffende taal gesproken werd. Mofoio was daarop een uitzondering met zijn relatief verreikende invloed op een aantal schrijvers in verschillende Afrikaanse landen, tot in West-Afrika. Dat gebeurde overigens vooral dank zij de vertaling van zijn *Chaka.*

Het spreekt vanzelf dat de onderlinge contacten en de wederzijdse beïnvloeding van Afrikaanse schrijvers pas werkelijk op gang kwam dank zij de Europese talen die zij meer en meer begonnen te hanteren. Daaruit groeide een nieuwe literatuur, die in de tweede helft van de twintigste eeuw steeds duidelijker een eigen plaats opeiste in de al te lang door het Westen gedomineerde wereldliteratuur.

7. Poëzie

7.1.Inleiding

Voor de Afrikaanse dichter betekent het schrijven van poëzie dikwijls tegelijkertijd de worsteling met een vreemde taal. Dit had allerlei consequenties, waarmee Europese dichters niet meer geconfronteerd zijn geweest sinds de middeleeuwen, toen hier het Latijn in de literatuur van West-Europa geleidelijk werd verdrongen door inheemse talen.

Het gebruik van een vreemde taal impliceert voor de Afrikaanse dichters ook sterke culturele connotaties: met de vreemde taal werd een vreemde literatuur gepresenteerd met 'vreemde' poëziemodellen, aan de hand waarvan geëxperimenteerd werd door de nieuwe dichters:

> What we have is a situation which is a reversal of what might be considered the natural process. Instead of having a base of indigenous tradition into which new elements are introduced, we see our poets starting from the outside tradition and then becoming aware of their own tradition — because they are first literate in a foreign language and their first formal study of poetry is of the foreign language poetry. (Nwoga 1973: 35)

De situatie is sinds de jaren zestig weliswaar geleidelijk veranderd, maar de eerste generaties schrijvers maakten inderdaad op school alleen kennis met westerse cultuur en literatuur. De koloniserende mogendheid rechtvaardigde de politieke en economische afhankelijkheid van de Afrikanen met de theorie van de *tabula rasa:* de cultuur en de geschiedenis van Afrika begonnen volgens die opvatting met de komst van de blanken; de enige cultuur was de westerse en het onderwijs was Europees en vaak sterk nationalistisch getint, d.w.z. gericht op het 'moederland'. Het was dan ook volstrekt niet aangepast aan de achtergrond van de Afrikaanse leerlingen (zie daarover bijvoorbeeld Mouralis 1981 : hfdst. III en V). De Afrikanen die op school in aanraking kwamen met de westerse cultuur werd, vooral in het Franse systeem, ingeprent dat assimilatie hun enige redding was. Steriele imitatie was dikwijls het gevolg en de eigen Afrikaanse traditie werd 'vergeten'.

David Cook (1977: 36v) legt uit hoe het komt dat ook in de Engelstalige Afrikaanse poëzie dit probleem speelt: veel Britse leraren hebben hun Afrikaanse leerlingen in de literatuurles bijgebracht dat rijm het belangrijkste kenmerk van poëzie is, terwijl de Engelse romantiek door hen werd aangeprezen als het hoogste literaire goed:

> The consciousness of the African secondary student, who was quite often to

become a teacher of English, was thus for long schooled to conceive the norms forall poetry in terms of certain particular types of repetitive pattern, emphasized by rhyme and marked lyrical rhythms (...) This explains why the craft of poetry is so often presumed to lie essentially in inversions, archaisms, regular stanzas, rhyme, a steady beat and so on, in defiance of contemporary evidence.

Daartegenover waren er ook dichters die zich vanaf het begin of al heel snel daarna lieten inspireren door hun eigen Afrikaanse literaire traditie. Hun Engels of Frans verrijkten zij met Afrikaans idioom, nieuwe beelden, procédés, ritmen uit de eigen traditie, zoals schrijvers uit de Europese traditie die nooit zouden kunnen verzinnen of hanteren in hun eigen taal.

Christopher Okigbo (1971) paste in sommige van zijn gedichten het formele schema van Yoruba lofdichten toe. Niet alleen deze Nigeriaanse dichter maar ook Senghor (1964) geeft bij een aantal van zijn gedichten aan door welke Afrikaanse muziekinstrumenten ze begeleid moeten worden, zo ook Kofi Awoonors 'A dirge' (Awoonor en Adali-Mortty 1971: 73). Voorbeelden van het gebruik van traditionele middelen en thema's zijn er te over. Senghor is een van de dichters die de sfeer van hun Afrikaanse jeugd feilloos weten op te roepen:

Tokô'Waly mijn oom, weet je nog van vroeger,
die nachten wanneer ik mijn hoofd zwaar van slaap
op je geduldige rug liet rusten,
of wanneer, je hand in de mijne, de tekens duidend
je mijn gids was in het duister?
De velden bloesemen van glimwormpjes;
de sterren rusten op het gras, in de bomen.
Het is stil rondom, Alleen bosgeuren gonzen, nesten van rossige bijen
overstemmen het schrille krekelgetsjirp.
En gedempt de tamtam, ver weg de ademhaling van de Nacht.
Jij, Tokô'Waly, jij luistert naar het onhoorbare En je legt me de tekens uit die de Voorouders geven
in de zeelichte helderheid van de sterrenbeelden,
de Stier, de Schorpioen, de Luipaard, de Olifant, de vertrouwde Vissen
en de melkwitte feeststoet van de Geesten
langs het oneindige hemelse wad.
En kijk daar, de schrandere Maangodin
en de vallende sluiers van het duister...
(Senghor 1964: 36v)

Dit is maar één van de talloze gedichten waarin een brug wordt geslagen tussen heden en verleden, waarin het Afrika van vroeger opnieuw wordt geïntegreerd in dat van vandaag. Daarbij horen ook de voorouders, zij leven voort en manifesteren zich op allerlei manieren zoals dit gedicht van Birago Diop (1965: 64v) duidelijkmaakt:

Luister vaker

Naar dingen dan naar mensen
De stem van het vuur is te horen
Hoor de stem van het water.
Luister, in de wind
Snikken de struiken:
Het is de adem van de voorouders

De doden zijn nooit weg:
Ze zijn in de schaduw die oplicht
En in de schaduw die zich verdicht
De doden zijn niet onder de aarde:
Zij zijn in de boom die huivert,
Ze zijn in het bos dat kreunt,
Ze zijn in het water dat stroomt,
Zij zijn in het water dat stil staat,
Ze zijn in de hut, ze zijn in de menigte;
De doden zijn niet dood.

Luister vaker
Naar dingen dan naar mensen
De stem van het vuur is te horen,
Hoor de stem van het water.

Luister, in de wind
Snikken de struiken:
Het is de adem van de dode voorouders,
Die niet weg zijn
Die niet onder de aarde zijn
Die niet dood zijn...

De geschreven Afrikaanse poëzie is de laatste twintig jaar snel gegroeid en daarmee ook de literaire kritiek die zich ermee bezighoudt - zowel in Afrika als daarbuiten. Vanaf het begin nam het debat over het engagement een centrale plaats in: hoe noodzakelijk is het voor de dichter om zijn maatschappelijke betrokkenheid te manifesteren in zijn poëzie? En wat betekent dat voor de poëzie? Veel Afrikanen hebben de verantwoordelijkheid van de dichter in zijn eigen samenleving benadrukt, zoals reeds bleek uit de al geciteerde resolutie van het *Tweede Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars* in Rome in 1959.

Een daarmee gedeeltelijk samenhangende mening is dat poëzie dan ook toegankelijk moet zijn voor zoveel mogelijk mensen in die samenleving. Poëzie mag niet te moeilijk zijn, zij moet 'concreet' zijn. Professor Ali Mazrui (1967) haalt als positief voorbeeld de traditionele Swahili poëzie aan, teksten die duidelijk zijn en voor slechts één uitleg vatbaar. Negatief zijn in zijn ogen teksten die een hoge graad van abstractie hebben, zoals *Labyrinths* (1971) van Okigbo. Het gaat hem overigens niet in de eerste plaats om grote politieke thema's die verplicht zouden moeten worden aangesneden, maar vooral om de zinvolle communicatie tussen auteur en publiek zoals die vanzelfsprekend was in de mondelinge

overdracht. Hij is van mening dat abstracte 'obscure' poëzie Afrika even vreemd is als '*laissez faire* liberalisme of egotistisch protestantisme'. Daar zou tegen ingebracht kunnen worden dat de Afrikaanse samenleving ingrijpend is veranderd en dat er geen sprake is van vaste, algemeen aanvaarde normen en waarden in de hedendaagse maatschappij. Daarom moet de dichter wel op zoek gaan naar nieuwe mogelijkheden, in een situatie waar noch de oude modellen uit de eigen overlevering noch die uit de westerse school op zich toereikend zijn. Hij schept nieuwe tradities door middel van een combinatie van elementen uit de orale poëzie met thema's en technieken uit westerse en andere literaturen - zoals dat ook buiten Afrika gebeurt.

Het is overigens onjuist te denken dat Afrikaanse poëzie in Europese talen altijd obscuur of ontoegankelijk zou zijn. Het merendeel van de gedichten is helder en duidelijk; met name de strijdpoëzie is gesteld in eenvoudige, klare taal. Het gebruik van traditionele symbolen vereist soms wel achtergrondkennis van de cultuur waaruit ze afkomstig zijn, maar dat geldt voor de Afrikaanse lezer evenzeer als voor de Europese, tenzij hij uit dezelfde culturele achtergrond afkomstig en net als de betreffende dichter bijvoorbeeld Yoruba of Xhosa is.

Terecht merkt EIdred Jones (1977: 149) op dat het dichterlijk gebruik van artistieke procédés uit de orale overlevering niet per definitie een garantie is voor het scheppen van goede poëzie in Europese talen. Een traditioneel lied dat in de orale situatie begeleid wordt door muziek, dans en drumritme, heeft een totaal effect van artisticiteit, terwijl de overgang naar geschreven poëzie het uitsluitend moet hebben van de keuze en ordening van woorden op een pagina (vgl. Nwoga 1973: 30v).

Het is onmogelijk om in de veelheid en veelsoortigheid van de Afrikaanse poëzie in Europese talen een duidelijke eenheid aan te geven. Dat blijkt wel uit de talrijke bloemlezingen die de laatste tientallen jaren verschenen zijn (vgl. o.a. Okpewho 1985; Mateso 1987). Eenheid was er wél in de eerste bloemlezing van 'zwarte poëzie' die Senghor samenstelde in 1948, de *Anthologie de la nouvelle poésie nègre,* en waarvoor Sartre de inleiding schreef – zijn beroemde essay, *Orphée Noir.* Die eenheid was te danken aan de *negritude-beweging* die de achtergrond van deze bundel vormde.

7.2. De negritude-beweging

Aan het begrip *négritude* zijn in de loop der jaren verschillende betekenissen toegekend, al naar gelang het werd opgevat als een literaire beweging van voornamelijk Franstalige zwarte dichters die een literair antwoord zochten op de koloniale situatie, óf als een veel ruimere politiek-culturele beweging van zwarte mensen in Afrika en in de Nieuwe Wereld in hun historisch gegroeide situatie van onderdrukten.

Tegelijkertijd speelt nog een andere tegenstelling mee, nl. die van twee tegenover elkaar staande visies, waarbij de ene ervan uitgaat dat négritude een beweging van tijdelijke aard is die een functie vervult in de culturele bevrijding van zwarte mensen. Volgens de andere opvatting is négritude inherent aan de Afrikaanse cultuur en daarom een blijvende zaak. Ten slotte is er de groep die

négritude volstrekt afwijst als een onbestaanbare mythe of de nieuwe kleren van de keizer uit het sprookje.

7.2.1.Historischeontwikkeling

We zullen achtereenvolgens de historische ontwikkeling van de beweging schetsen, enkele definities geven en een thematische analyse van de negritude-poëzie, om daarna in te gaan op de discussie zoals deze gevoerd is tussen voor- en tegenstanders van deze invloedrijke beweging in de geschiedenis van de Afrikaanse literatuur.

Zij vindt haar oorsprong in de eerder genoemde *Negro Renaissance* in Amerika. Deze gaf op cultureel gebied en met name waar het de literatuur betrof een tijdlang de toon aan in dat land. De initiatieven van schrijvers als W.E.B. Du Bois waren gericht op bewustmaking van de gekleurde bevolking van hun eigen situatie en mogelijkheden.

De Negro Renaissance bloeide vooral tussen de jaren 1918 en 1928. Namen van schrijvers die hier genoemd moeten worden zijn Paul Laurence Dunbar, Claude Mackay, Jean Toomer, Countee Cullen, James Weldon Johnson en Sterling Brown, en vooral ook Langston Hughes (zie Wagner 1973; Feuser 1976). Verschillende van deze dichters en schrijvers emigreerden in de jaren twintig naar Frankrijk, waar ze in Parijs bevriend raakten met studenten van de Franse Antillen en uit Afrika.

Leopold Sédar Senghor (Senegal), Aimé Césaire (Martinique) en Léon Gontran Damas (Guyana) zijn naar hun eigen zeggen door Langston Hughes, Claude Mackay en andere zwarte Amerikanen beïnvloed (Kesteloot 1963: 81 v). De drie vaders van de négritude, zoals ze vaak genoemd worden, hadden zelf de kolonisatie aan den lijve ondervonden en lieten de ideeën van de overkant van de oceaan - ze zaten in Parijs - op zich inwerken. Veel daarvan was onmiddellijk herkenbaar vanuit hun eigen situatie.

Naast de Amerikaanse invloeden hebben ook Antilliaanse reacties bijgedragen tot het ontstaan van de negritude-beweging. Op de Franse Antillen werd al sinds het begin van de negentiende eeuw Franstalige literatuur geproduceerd door vertegenwoordigers van de zwarte bevolking. Helaas moet van de meeste van deze produkten gezegd worden dat het slechte of zeer middelmatige imitaties waren van Franse schrijvers uit de metropool. De voorschriften werden zo zorgvuldig mogelijk opgevolgd en Victor Hugo of Verlaine, Leconte de Lisle, Bainville of Hérédia werden gekozen als voorbeeld. Het gevolg was dat er eigenlijk niemand belangstelling had voor deze literatuur vol conventionele thema's, beschrijvingen van exotische landschappen en teer gefluisterde namaak-idylles. Niets origineels werd hier geboden na eeuwen van kolonisatie op de Antillen. Natuurlijk was het Franse schoolsysteem hiervoor in hoge mate verantwoordelijk. Op Haïti lag dat anders. Dit eiland werd in 1804 al onafhankelijk, doordat Toussaint Louverture de idealen van de Franse Revolutie *(Liberté, égalité, fraternité)* wenste toe te passen op zijn eigen situatie. Van Haïti heeft Aimé Césaire later gezegd dat daar de 'négritude voor het eerst opstond'.

De naam 'Haïtiaanse School' werd daarom door een groep Antilliaanse schrijvers in de jaren twintig gegeven aan hun bewuste reactie tegen de bestaande situatie in de Antilliaanse literatuur. Zij wilden proberen uitdrukking te geven

aan hun eigen gevoelens, ze zochten naar hun eigen culturele identiteit, onafhankelijk van wat Frans of westers was. Van deze groep was René Maran (Martinique) een van de eerste vertegenwoordigers: hij brak met het kitscherige exotisme dat in de mode was en beschreef de harde koloniale realiteit, waarbij de blanken er niet al te best afkwamen. Zijn roman *Batouala* bracht in Frankrijk de gemoederen in beweging, vooral toen hij voor dit boek in 1921 de *Prix Goncourt* kreeg. Andere bekende namen zijn onder meer Jacques Roumain (Haïti) en Nicolas Guillen (Cuba).

Via Harlem en Haïti komen we in het Quartier Latin. Zowel de Negro Renaissance als de Haïtiaanse School had invloed op de Afrikanen die in Parijs kwamen studeren. Parijs werd in de jaren dertig het contactpunt voor Afrikaanse, Amerikaanse en Antilliaanse zwarte intellectuelen. Daar verscheen dan ook in 1931 en 1932 de tweetalige *Revue du Monde Noir,* waarvan de toon vrij gematigd was, waarschijnlijk mede dank zij de subsidie van het ministerie van Koloniën. Toch onderstreepte dit blad duidelijk het belang van het schrijven van 'echte negerliteratuur', al werd nergens gedefinieerd wat dat nu eigenlijk precies was. De theorie van deze literatuur werd twee jaar later in grote trekken geformuleerd in een nogal agressief manifest, *Légitime Défense* geheten.

De drie Antilliaanse samenstellers daarvan schetsten enerzijds hun gruwelijke afkeer van de bestaande literatuur en gaven anderzijds hun visie op een mogelijke nieuwe literatuur, waarbij ze verwezen naar de wind die vanuit de Negro-renaissance bezig was over te waaien naar de Antillen. 'Barstensvol blanke moraal en blanke vooroordelen etaleert de Antilliaan in zijn gedichten een gekunsteld beeld van zichzelf in gezwollen stijl,' zo klinkt het. 'Zowel in maatschappelijk als in literair opzicht staat hij erop een perfecte kopie te zijn van het bleekgezicht.'

Légitime Défense was zeker zo sterk politiek als literair gericht; het verscheen maar éénmaal (al was het de bedoeling van de schrijvers geweest er een tijdschrift van te maken) en had een vrij beperkte oplage. Toch had dit pamflet grote invloed op de Afrikanen in Parijs: het ging van hand tot hand en werd gretig gelezen. Het was onder invloed van *Légitime Défense* dat Césaire, Senghor en Damas, de drie 'groten' van de négritude, en een aantal jonge schrijvers met hen, het blad *L'Etudiant Noir* begonnen, dat zo min mogelijk politiek en zoveel mogelijk literair bezig wilde zijn en de Afrikanen, 'waar ook ter wereld', inzicht wilde geven in hun eigen cultuur, geschiedenis en identiteit.

In die tijd werd de bewustwording van de eigen situatie steeds sterker. Men besefte dat het produceren van een bleek aftreksel van ook in het Westen niet meer actuele literatuur volslagen zinloos was en dat pure verwestersing bovendien nergens toe leidt. Zo begonnen de veranderingen zich zeer geleidelijk in althans een deel van de literatuur af te tekenen. De reactie van de Afrikanen op de verwestersing was uiteraard het sterkst bij de groepen die het meest te lijden hadden gehad van de westerse assimilatiepolitiek.

De eeuwige waarden van de westerse en vooral de Franse beschaving werden er in de Franse koloniën flink ingehamerd. Het was de bedoeling van de Franse cultuurpolitiek om een beperkte groep van gekoloniseerden zodanig te verfransen dat ze een Afrikaanse elite zouden kunnen vormen. Deze geassimileerden zouden kunnen voorkomen dat een Afrikaans nationalisme aan de koloniale situatie een eind zou willen maken — zo meende men in het 'moederland'.

De top van de te assimileren elite mocht naar Parijs om daar universitair gevormd te worden. Senghor herinnert zich hoe deze groep zich voelde in zijn studententijd (begin van de jaren dertig):

> We waren in die tijd ten prooi aan een toestand van panische wanhoop. Een verduisterde horizon, geen enkel perspectief. En de kolonisator rechtvaardigde onze politieke, economische en culturele afhankelijkheid met de theorie van de tabula rasa. We hadden niets uitgevonden, niets gepresenteerd op artistiek gebied, nooit gebeeldhouwd, geschilderd of gezongen volgens hem. Om een zinvolle verandering tot stand te brengen moesten we ons wel van onze geleende kleren, die van de assimilatie, ontdoen. (interview 1974)

De term négritude bestond toen nog niet, maar wel waren Afrikanen, afkomstig uit verschillende gebieden, in Parijs bezig met hun eigen problemen; ze realiseerden zich dat zwart zijn voor ieder van hen betekende onderdrukt zijn, er niet bijhoren in het Westen. Ze begonnen zichzelf en elkaar de vraag te stellen: wie zijn wij als Afrikanen en waarin onderscheiden wij ons van Europeanen? En zo gebeurde het dat Aimé Césaire, pratend in Parijs met zijn vriend Senghor, zich op een dag de opmerking liet ontvallen: 'We moeten onze négritude bevestigen.' Het woord was gelanceerd, de *négritude* geboren; niet in Afrika maar op de oevers van de Seine! De term werd snel overgenomen in de groep rond Césaire, Damas en Senghor, die de négritude bekend maakten door hun eigen poëzie. Na hen hebben tal van dichters (vrijwel geen romanciers) zich beroepen op de négritude bij het schrijven van hun werk. Zo werd de négritude een literaire stroming, die haar oorsprong vond in een veel algemenere reactie op de blanke overheersing in de wereld - zowel in Afrika als in Amerika; termen als *négritude, zwart bewustzijn, black power* hebben duidelijk iets met elkaar te maken.

Aimé Césaire heeft de term négritude, die hij zelf had uitgevonden, als volgt gedefinieerd: 'Het is je ervan bewust zijn dat je zwart bent, dat feit erkennen en aanvaarden en je eigen neger-xijn met de daaraan verbonden geschiedenis en cultuur voor je eigen rekening nemen.' Césaire heeft zich overigens nauwelijks beziggehouden met getheoretiseer over zijn vondst. Dat werd het werk van Senghor, die tot op de dag van vandaag de négritude blijft verdedigen als een blijvende zaak. Aan de négritude, aldus Senghor, ligt een specifieke uitdrukkingsvorm ten grondslag, dank zij het ritme en de toon. De poëzie wordt tot een bezwering die toegang verleent tot de waarheid van de essentie der dingen. Alle aspecten van de négritude vat Senghor samen in zijn geliefde formulering: 'Négritude wordt gevormd door het culturele erfgoed, de waarden en de geest van de Afrikaanse beschaving' (in Kesteloot 1963: 110v).

De Kameroenees Thomas Melone (1962), die Senghor een tijdlang is trouw gebleven in zijn ideeën over négritude, geeft er de volgende definitie van: 'Négritude is de taal van het Afrikaans bewustzijn of, nog korter gezegd, de boodschap van een ras.'

Uit deze drie definities, die gekozen zijn uit nog minstens een dozijn andere, komt naar voren dat het raciale element essentieel is. Ook andere termen zijn in omloop geweest om dit idee van samen tot hetzelfde ras te behoren uit te druk-

ken, bijvoorbeeld *africanité, africanitude, negristiek, negrisme, neo-afrikanisme, melanisme, afro-amerikanisme.*

De grote lijn was dat Afrikanen, uit reactie tegen het overheersende blankzijn, nu hun zwart-zijn idealiseerden en zich erop gingen beroepen in hun poëzie. In plaats van zinloze pogingen zich zo blank mogelijk voor te doen, gingen ze op zoek naar de eigen door de kolonisator verguisde waarden, de eigen geschiedenis, de eigen culturele bronnen.

Deze *retour aux sources* werd vooral door de Franstalige Afrikanen en Antillianen gebruikt om de eigen identiteit te hervinden. Interessant is dat in diezelfde tijd de aandacht voor de Afrikaanse kunst en cultuur ondersteund werd vanuit het Westen door publikaties van antropologen als Frobenius, Delafosse, later ook Herskovits en anderen. Ook in de westerse kunst en muziek werd de belangstelling voor Afrika groter. Eigenlijk was het de kolonisatie op zichzelf die Europa in aanraking bracht met deze nieuwe esthetica. De Afrikaanse geometrische kunst en de maskervormen spraken een aantal schilders erg aan. In Frankrijk waren het de dichter Apollinaire en schilders als Paul Gauguin en Maurice de Vlaminck die oog kregen voor de Afrikaanse kunst. De Vlaminck raakte enthousiast over een beeldje dat Derain voor een zacht prijsje had gekocht en liet het aan Picasso zien. Voor hem was het een openbaring (Kesteloot 1963: 19v). Behalve Picasso werd o.a. ook Georges Braque sterk beïnvloed door de Afrikaanse kunst: 'De negermaskers hebben voor mij een nieuwe horizon geopend. Ze stelden me in staat (...) in contact te komen met directe vormen van expressie die ingingen tegen de valse traditie waarvan ik zo'n afkeer had' (in Saidenberg 1982: 87). De invloed van de Afrikaanse kunst op het kubisme is bijzonder belangrijk geweest (zie ook Boltin en Newton 1978).

Wat de muziek betreft: de jazz, de negro-spirituals en de Afrikaanse dansen, die de Afro-Amerikanen hadden geërfd van hun voorouders de slaven, begonnen populair te worden bij de blanken. De zwarten 'kwamen in de mode bij de blanken', zoals Langston Hughes het uitdrukte in zijn boek *The Big Sea* (1949). Deze 'ontdekkingen' vielen samen met in het Westen groeiende onzekerheid over de vooruitgang van de eigen beschaving die zolang met een hoofdletter was geschreven en over het geloof in de Rede die ook altijd een van de pijlers was geweest. Daarmee valt samen de opkomst van het surrealisme, waarin juist met die Rede en het 'gezond verstand' wordt afgerekend ten gunste van de intuïtie, emoties en het rijk van de dromen. Het is bekend dat André Breton Aimé Césaire heeft ontmoet en dat Césaire zelf zich door de ideeën van surrealisme (en symbolisme) heeft laten beïnvloeden, zoals duidelijk blijkt uit zijn schitterende *Cahier d'un retour au pays natal (* 1947) waarvoor André Breton het voorwoord schreef.

De invloeden gingen duidelijk over en weer. Apollinaire die, zoals hij in zijn gedicht *Zone* aangaf, zich wilde laten inspireren door fetisjen uit Oceanië en Guinee, heeft weer invloed gehad op de surrealistische dichters. De Afrikaanse schrijvers die teruggingen naar hun bronnen, voelden zich verwant met het surrealisme. Het grote verschil was, dat de surrealisten hun poëzie gebruikten om in opstand te komen tegen de structuren van hun eigen cultuur, terwijl de zwarte dichters van bepaalde surrealistische procédés gebruik maakten om zich van een vreemde, koloniserende, cultuur te bevrijden.

In de Afrikaanse literatuur had de terugkeer naar de bronnen vergelijkbare

effecten als het surrealisme in Europa: de westerse cultuur werd geleidelijk anders bekeken. Met liefdevolle aandacht werden oude liederen en verhalen opgetekend, mythen verzameld, werd aandacht besteed aan traditionele dans- en muziekvormen, godsdienstige rituelen enz., door westers geschoolde Afrikanen, bijvoorbeeld Birago Diop (Senegal), Bernard Dadié (Ivoorkust), Joseph B. Seid (Tsjaad), Tchicaya U'Tamsi (Kongo) en vele anderen; van Engelstalige kant o.a. Kwabena Nketia (Ghana) en Okot p'Bitek (Oeganda).

7.2.2. *Thema's*

In de negritude-poëzie is een aantal gemeenschappelijke thema's aan te wijzen, thema's die onthullen dat het er voor de dichters om gaat zich te profileren als mensen die anders zijn dan de blanken. In feite definiëren zij zichzelf daarmee toch steeds in relatie tot die blanke westerse wereld. Wat de blanken zijn, zijn zij niet: Afrikaanse medemenselijkheid staat tegenover blanke onmenselijkheid. Het prekoloniale Afrika wordt een paradijs tegenover de hel van het door westerse bemoeienis geteisterde continent. De thema's zijn als volgt in te delen:

1. het lijden;
2. het verzet;
3. de idealisering van Afrika;
4. de mogelijke interraciale dialoog.

We zullen op de vier thema's kort ingaan (zie ook Schipper 1989b hfdst. III) en deze illustreren met citaten uit de meest bekende poëzie van de negritude-beweging.

Sartre heeft het verschijnsel van het zwarte *Lijden* (La Passion de la race) geanalyseerd in *Orphée Noir* (1949: 270): de zwarte mens heeft het gevoel al het leed van de wereld te dragen en te lijden voor alle andere mensen, zelfs voor de blanken, aan wie hij zijn lijden te danken heeft. De negro-spirituals drukken dat lijden duidelijk uit in het 'Nobody knows the trouble I've seen', maar ook de nieuwe dichters van de Franse Antillen en uit Afrika bezingen het lijden van hun zwarte broeders en zusters, van Aimé Césaire (Martinique) tot David Diop (Senegal), van Bernard Dadié (Ivoorkust) tot Francesco N'Dintsouna (Kameroen) of Bolamba (Zaïre). De poëzie refereert aan de slavernij, de bezetting, de vernederingen enz. Ook specifieke aspecten van het lijden komen naar voren, zoals de noodgedwongen dienstplicht in de Tweede Wereldoorlog, waarin Afrikanen moesten meevechten voor de bevrijding van een Europa dat Afrika de vrijheid bleef ontzeggen, zoals in Keita Fodeba's *Aube africaine* (1965), of aan de vervreemdende effecten van de verwestersing waardoor de geassimileerde er niet meer bij kan horen in zijn eigen maatschappij. David Diop (1973: 29) schrijft over de eenzaamheid van de *Overloper* (zoals het gedicht heet): deze hoort er niet meer bij, omdat zijn ogen 'blauw zijn geworden door het woord van de Meester' en hij er 'deerniswekkend uitziet in zijn smoking met zijden revers'.

Het thema van het lijden gaat dikwijls samen met dat van het *verzet:* het woord is een wapen in de strijd van de dichter, een wapen dat hij smeedt uit de taal van de bezetter. Niet voor niets heet een van de bundels van Aimé Césaire *Les armes miraculeuses* (1946). Vrijwel de hele bundel van dichter David Diop *Coups de pilon* (1956) bestaat uit dergelijke strijdbare teksten, bedoeld als 'wonderbaarlijke wapens' om de mensen bewust te maken. In zulke poëzie wordt een aanslag

gedaan op allerlei aspecten van de westerse beschaving: de Rede, de cultuur, de techniek, de ideologieën, het 'blank-zijn'.

Daartegenover wordt dan het oude Afrika geromantiseerd: er wordt een 'bruikbaar verleden' geschapen, waarin het heden zijn wortels stevig kan laten groeien; zoals in Ngomo's *Nacht in Afrika*:

De zon heeft met een buiging afscheid van ons genomen
de maan komt haar opwachting maken
de nacht valt
stilte over het woud...
niets lijkt meer te bewegen
absolute rust heerst op de evenaar
dit is het uur waarop de negers
rond het vuur zitten onder het afdak
en met heilige aandacht luisteren
naar de mooiste legenden
die door hun voorouders werden verteld en overgeleverd
van geslacht op geslacht...

En zo bezingt David Diop zijn oude Afrika in *Coups de pilon:*

Afrika mijn Afrika
Afrika van de fiere krijgers in de voorouderlijke savannen
Afrika dat mijn groot-Moeder bezingt
Aan de oevers van haar verre rivier
(p. 33)

In het vervolg van dit gedicht slaan dan de destructieve krachten van de bezetter toe, terwijl het gedicht eindigt met het beeld van de boom waarvan de vruchten heel langzaam 'de bittere smaak van de vrijheid krijgen'.

Het lijden, de opstand daartegen en het idealiseren van het oude (of van het toekomstige) Afrika vinden elkaar in een assertief loflied op de zwarte mens zoals hij is, in Bernard Dadiés *Ik dank U God:*

Ik dank U God, dat ik Zwart geschapen ben,
dat U de last van alle smart
op mij hebt geladen
dat U de Wereld
op mijn hoofd hebt gezet.
Ik draag het livrei van de Centaur
en ik draag de Wereld sinds de eerste morgen.

Blank is een gelegenheidskleur
zwart is de kleur van elke dag
en ik draag de Wereld sinds de eerste avond.

Ik ben blij

met de vorm van mijn hoofd
dat gemaakt is om de Wereld te dragen,
tevreden
met de vorm van mijn neus
die alle wind in de Wereld opsnuift,
gelukkig met de vorm van mijn benen
die klaar staan om alle afstanden in de Wereld af te leggen.

Ik dank U God, dat ik Zwart geschapen ben,
dat U de last van alle smart
op mij hebt geladen.

Zesendertig zwaarden hebben mijn hart doorboord.
Zesendertig vuren hebben mijn lichaam verbrand.
En op elke kruisberg heeft mijn bloed de sneeuw roodgekleurd
en bij elke zonsopgang heeft mijn bloed de natuur
met een rode gloed overgoten.

En toch ben ik
blij dat ik de Wereld draag,
blij met mijn korte armen
met mijn lange armen
met mijn dikke lippen.

Ik dank U God, dat ik Zwart geschapen ben.
Blank is een gelegenheidskleur
zwart is de kleur van elke dag
en ik draag de Wereld sinds de dageraad der tijden.
En mijn lach over de Wereld, in de nacht,
schept de dag.

Ik dank U God, dat ik Zwart geschapen ben.
(Dadié 1966: 239)

De drie genoemde thema's sluiten elke vorm van *dialoog* uit. Ze corresponderen met drie fasen waarin de dichter zijn eigen plaats bepaalt tegenover de Ander die in de loop van de geschiedenis de dialoog nooit heeft gezocht. De machtige is er immers nooit op uit de taal van de onderdrukte te verstaan. Senghor zelf heeft herhaaldelijk benadrukt dat zwarte poëzie geen monoloog is, maar een dialoog (Senghor 1964a: 104). Toch is die dialoog aan zekere voorwaarden gebonden, bijvoorbeeld de voorwaarde dat westerse vooroordelen die de dialoog uitsluiten uit de weg geruimd worden. In de poëzie worden die voorwaarden overigens niet altijd geformuleerd. In Europa is Senghor dikwijls beschouwd als de grote verzoener die de dialoog tussen blank en zwart bepleit. Zijn literaire werk is duidelijk veel minder agressief dan dat van auteurs als Aimé Césaire of de in Frankrijk geboren David Diop - misschien doordat zij niet in Afrika zelf opgroeiden? Volgens Senghor komt dat door zijn 'harmonie met de Afrikaanse natuur'. Zou

dat verklaren waarom hij al in 1945 zijn gedicht *Prière de Paix* schreef, waarin hij over vergeving spreekt?

> Laat mij U zeggen, Heer
> Aan de voet van mijn Afrika
> Dat al vierhonderd jaar is gekruisigd en toch nog ademhaalt
> Dat Afrika om vrede bidt en wil vergeven
> Heer God, vergeef het witte Europa...
> (Senghor 1964: 92)

Niet alle Afrikanen waren het met dit edelmoedige algemene pardon eens. De Kameroenees Marcien Towa (1971) verwijt Senghor zo vreedzaam te zijn dat hij bereid is een Europa te vergeven dat niet om vergeving vraagt en dat duidelijk niet de minste neiging heeft zich te bekeren.

Andere auteurs die de dialoog bepleiten, verbinden daaraan voorwaarden of maken onderscheid tussen machthebbers, die verantwoordelijk zijn voor het onrecht dat gekleurde volken is aangedaan, en kleine boeren en arbeiders, die ook in de westerse wereld slachtoffer kunnen zijn. Een raciaal bewustzijn maakt zo plaats voor een klassebewustzijn en deze ontwikkeling gaat hand in hand met historische veranderingen. In onafhankelijk Afrika blijkt immers duidelijk dat de Afrikaanse elite net zo gemakkelijk minder bedeelden uitbuit als de blanken deden. De raciale solidariteit gaat niet zo ver als de négritude-idéologie had verondersteld.

7.2.3. Voor- en tegenstanders

'Het is de blanke die de neger heeft geschapen,' zei Frantz Fanon al in *L'An V de la Révolution Algérienne* (1959). Daartegen is de negritude-beweging in opstand gekomen, maar zij heeft in feite deze gang van zaken ook bevestigd doordat de auteurs positie bleven kiezen ten opzichte van de blanken. De kern van de discussie tussen voor- en tegenstanders van de beweging, die met grote levendigheid gevoerd is tot in de jaren zeventig, is vooral de vraag in hoeverre négritude een blijvende zaak is. Senghor heeft altijd weer bereidwillig en met groot geduld uitgelegd waar het om ging, alle aanvallen ten spijt. Op het Festival van Algiers in 1969 was de kritiek op de négritude bijzonder scherp, maar Senghor kwam met een tegenaanval door in 1971 in Dakar een Negritude-Colloquium te organiseren. Daarin werden alle facetten van de négritude belicht om te laten zien hoe universeel dit concept wel was: zelfs het thema 'Négritude en wiskunde' kwam aan de orde in een serieuze lezing.

Senghor is nog altijd van mening dat négritude een blijvende zaak is. Hij heeft daarvoor in een aantal boeken en artikelen een heel theoretisch fundament gecreëerd. In een interview dat ik met hem had in Amsterdam, legde hij uit waarom hij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Sartre, het tijdelijke karakter van de négritude afwijst:

> Jean-Paul Sartre heeft van de négritude een existentiële analyse gegeven. In een orthodox-marxistische theorie kan ons verzet alleen maar als overgangsfase worden gezien. Ik ben veel minder optimistisch dan Sartre en denk dat er

altijd culturele en ethische verschillen zullen blijven bestaan tussen de mensen. Tk denk dat elk volk, elk continent maar één kant van de menselijke waarheid belichaamt - en dat lijkt me goed. In elk geval, zolang er Afrikanen zullen zijn, zal er négritude zijn. Zolang er een Nederlandse staat is en de Nederlandse cultuur bestaat, zolang zal er neerlanditeit bestaan (...) Mijn vroegste analyse van de négritude heeft zich ontwikkeld, is genuanceerder geworden. Ik dacht - en denk nog steeds - dat de geschiedenis en de geografie van een land iets als een blijvend temperament scheppen (...) De négritude komt voort uit een volk, een ras, maar ook uit de geschiedenis en de geografische situatie, uit de wil van de menselijke gemeenschap. Het is een aspect van de mensheid. (in *NRC-Handelsblad* 25-10-1974)

Volgens Senghor moeten Afrikanen hun négritude blijven uitdragen. Wie dat weigert is volgens hem een dissident die zich aan de blanken heeft verkocht en het westerse cultureel imperialisme in de kaart speelt. Die 'dissidenten' denken daar zelf uiteraard anders over. Volgens zijn landgenoot Sembène Ousmane is négritude net zoiets als 'de sekse van de engelen': ze bestaan geen van beide. Hij is fel tegen dat gepraat over rassensolidariteit 'die geen politieke arrestaties, onwettige gevangenschap in het onafhankelijke Afrika van vandaag hebben voorkomen' (persoonlijke mededeling in 1975). Tegen de gevaarlijke gedachte dat tussen ras en beschaving aanwijsbare relaties zouden bestaan waarschuwde ook Frantz Fanon al in *Les damnés de la terre* (1961).

Senghors geloof in de eeuwige waarden van de négritude heeft niet verhinderd dat zijn populariteit in Afrika, zeker bij studenten, sterk is gedaald. De jonge generatie van kritische intellectuelen treedt meer in het voetspoor van Fanon. In het boek *Négritude et négrologues* (1972) bijvoorbeeld is Stanislas Adotevi (Benin) van mening dat de thema's van de negritude-beweging de geboorteakte vormen van een nieuw stuk Afrikaanse literatuur, maar dat het waanzin is een blijvende eenheid te veronderstellen tussen zwarte mensen in verschillende landen en werelddelen, want wat verbindt hen 'behalve hun huidkleur en die gemeenschappelijke ondergrond van drie eeuwen slavenhandel en collectief onbewuste?' Over zo'n vage gemeenschappelijke basis is hij zeer sceptisch. Diezelfde teneur had de overhand op een colloquium over 'Négritude africaine, négritude caraïbe' in Parijs in 1973.

De poëzie van Senghor (en van de beide andere 'vaders') en zijn denken hebben een duidelijk stempel gedrukt op de Franstalige Afrikaanse poëzie, zozeer zelfs dat hij deze nog altijd in hoge mate domineert. Een teleurstellend epigonisme staat de originaliteit van veel jongere Afrikaanse dichters in de weg, doordat ze zonder meer in de voetsporen van de groten van de négritude zijn getreden en daardoor niet verder kwamen dan tot goedwillende imitaties van de inmiddels overbekende thema's.

Hoewel er niet erg veel contacten waren tussen de Franstalige voortrekkers van de négritude en hun collega's uit de Portugeestalige gebieden, zijn de negritude-thema's ook daar duidelijk aanwezig in de poëzie, zoals we zullen zien (p. 121v). In de Engelstalige gebieden komen we dezelfde thema's ook tegen, hoewel er daar veel minder over getheoretiseerd is. De Nigeriaan Abiola Irele voerde als een van de weinige Engelstalige Afrikanen een pleidooi voor de negritude-school in verschillende publikaties (o.a. Irele 1964 en 1981).

Anderzijds heeft zijn landgenoot Soyinka de ironische uitspraak op zijn naam staan dat de tijger er geen behoefte aan heeft zijn tigritude te bevestigen en dat hij daarom ook niet de noodzaak inziet van zwarten die hun négritude zouden moeten bevestigen. Later lichtte hij dat als volgt toe:

> I said: 'A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces.' Tn other words: a tiger does not stand in the forest and say: 'I am a tiger.' When you pass where a tiger has walked before, you see the skeleton of the duiker, you know that some tigritude has been emanated there (...) the distinction which I was making at this conference (in Kampala, Uganda, 1962) was a purely literary one: I was trying to distinguish between propaganda and true poetic creativity. I was saying that what one expected from poetry was an intrinsic quality, not a mere name-dropping. (in Jahn 1966: 265v)

Zoals gezegd ontbreken ook in de Engelstalige poëzie de bovengenoemde thema's niet. Er is dus geen volstrekt onderscheid tussen deze poëzie en de Franstalige (zie bijvoorbeeld Clark 1965; Ansah 1974; Knipp 1975). Misschien is het wél zo, dat de Engelse koloniale politiek van 'Indirect Rule' in een aantal gevallen tot minder heftige literaire reacties aanleiding heeft gegeven dan de krachtige Franse culturele assimilatiepolitiek. Dit geldt overigens in duidelijk mindere mate voor Engelstalig Oost-Afrika dan voor West-Afrika, terwijl in Zuid-Afrika de negritude-thema's bloeien als nooit tevoren (zie p. 149).

In de volgende bladzijden gaan we in op de ontwikkelingen van de poëzie in de verschillende taalgebieden.

7.3. Poëzie in het Frans

De negritude-beweging is bepalend geweest voor een groot deel van de Afrikaanse poëzie in Europese talen en wel in de eerste plaats voor de Franstalige. De drie Afrikaanse dichters die Senghor opnam in zijn *Anthologie nègre* in 1948 waren alle drie Senegalezen. Behalve hijzelf waren dat Birago Diop en David Diop. Daarnaast had hij een veel groter aantal Caraïbische dichters opgenomen en drie dichters van Madagascar: Rabearivelo, Ranaivo en Rabemananjara (1978). Deze laatste was in Parijs bevriend met Césaire, Senghor en met de directeur van de *Société Africaine de Culture* en voorman van *Présence Africaine,* Alioune Diop, en zodoende betrokken geraakt bij de negritude-beweging. Van de drie genoemde Afrikaanse dichters uit de bundel had alleen Senghor zelf toen al een boek gepubliceerd, nl. *Chants d'Ombre* in 1945. De oudste gedichten zijn geschreven door Birago Diop, die overigens veel bekender is geworden door een aantal verhalenbundels, o.a. *Les contes d'AmadouKoumba* (1947). Hij heeft maar één bescheiden dichtbundel gepubliceerd, *Leurres et lueurs* (1960) van vooral qua vorm westers aandoende, klassiek rijmende verzen, o.a. sonnetten. Léon Damas verweet hem dan ook niet genoeg 'nègre' te zijn in zijn gedichten. De strijdbare poëzie van de jong gestorven dichter David Diop werd al genoemd en geciteerd in verband met de negritude-beweging.

7.3.1. *Léopold SédarSenghor*

Van die Afrikaanse Franstalige dichters is Senghor tot nu toe ongetwijfeld de belangrijkste. Niemand heeft als hij het terrein van deze poëzie bepaald en gedomineerd. In zijn eigen land Senegal reikt zijn invloed op jonge dichters tot ver in de jaren zeventig (vgl. Mbelolo 1982): er is in dat land tot nu toe geen enkele dichter van zijn formaat opgestaan.

In vergelijking met de beide andere vaders van de négritude is zijn poëzie het meest gematigd, misschien vooral doordat hij zo probleemloos opgroeide in een welgestelde familie in Afrika zelf, terwijl Césaire en Damas, afkomstig uit het Caraïbisch gebied, via hun Afrikaanse contacten in Parijs moeizaam hun culturele 'roots' zochten. Door zijn uitstekende Franse schoolopleiding in Senegal en later ook in Parijs was Senghor kind aan huis in twee culturen, die hem allebei zeer dierbaar zijn gebleven. Hij is, naar eigen zeggen, niet alleen beïnvloed door de Afrikaanse orale traditie, maar ook door Franse dichters, doordat hij zoveel gelezen heeft, van de troubadours tot aan Paul Claudel. Hij noemt met name Saint-John Perse die hij na de Tweede Wereldoorlog las en door wie hij 'met blindheid geslagen werd als Paulus op de weg naar Damascus' (Senghor 1964: 157). Wanneer Senghor in Europa is voor studie, denkt hij met heimwee terug aan het 'koninkrijk van zijn kindertijd', zoals hij het zelf noemt. Hij mist de tamtamritmen, de kôra- en balafongmuziek en schrijft in 1941 *Joal*, een van de gedichten uit *Chants d'Ombre* (1945):

Joal!
Ik denk terug

Ik denk terug aan de vrouwen
in de groene schaduw van de veranda's
De vrouwen met ogen zo wonderlijk
als maanlicht op het strand

Ik denk terug aan de pralende pracht
van de zonsondergang
Waaruit Koumba N'Dofène zijn koningsmantel
wou laten maken (...)

Ik denk terug, ik denk terug...
Mijn hoofd bonzend
Van de zo moeizame mars langs
de dagen van Europa waar soms
Een verweesde jazz opduikt die snikt, snikt, snikt...
(in Senghor 1964: 15v)

De hele bundel is nostalgisch verbonden met beelden, geluiden, geuren uit het verleden, vooral zijn opvallend allerlei tinten van licht, schaduw en schemer, die geassocieerd worden met zijn gelukkige jeugd in het dorp Joal in de zandkleurige savanne, en afgezet tegen de ervaringen van het moeizame, kille heden. Als Afrikaan was Senghor vertrouwd met het idee dat doden niet dood zijn maar

voortleven (vgl. het geciteerde gedicht van BiragoDiopopp. 100). Hun geest kan zich concentreren in maskers en Senghor roept ze aan in zijn *Gebedtot de maskers*, als de omstandigheden hem benauwen. Er dreigt oorlog en zijn broeders, zelf onderdrukt, worden gedwongen te vechten op het slagveld van Europa voor de bevrijding van het blanke volk dat aan Afrika de vrijheid niet wil geven, een Europa dat zelf dreigt onder te gaan aan het geweld van het nazidom:

Maskers! o Maskers!
Zwart masker, rood masker, U zwart-met-witte maskers
Maskers met de vier hoeken van waaruit de Geest waait
Tk groet U in de stilte
En U niet in de laatste plaats,
Voorvader met het leeuwehoofd.
Bij Uw beeltenis, hoort mij aan!
Ziet hoe het Afrika van de oude rijken stervende is -
Het is de doodsstrijd van een deernis wekkende prinses -
En ook Europa waaraan we met de navel zijn verbonden.
Richt de starre blik op Uw kinderen die men beveelt
En die hun leven geven als de arme zijn laatste jas.
Laten we present zijn als de wereld wordt herboren
Onmisbaar als gist voor het blanke meel.
Want wie anders zou het ritme moeten leren
Aan een wereld bezweken aan machines en kanonnen?
Wie anders zou de vreugdekreet moeten uiten die doden en wezen kan wekken in de dageraad?
(Ibid.: 23v)

Dit gedicht geeft al enigszins aan waar Senghor later steeds duidelijker op aanstuurt. In tal van artikelen, redevoeringen, interviews legt hij er de nadruk op dat Europa en Afrika elkaar nodig hebben en van elkaar kunnen leren. Er moet een *métissage culturel* tot stand komen, een vermenging van culturen, waaruit ten slotte de door Senghor genoemde *Civilisation de l'Universel*, de mondiale beschaving, zal moeten ontstaan. Daarin moet elk volk zijn inbreng hebben, daarvan moet ook elk volk kunnen profiteren. Techniek en industrialisatie mogen daarin nooit overheersen, al zijn ze wel nodig.

In de Tweede Wereldoorlog werd Senghor gemobiliseerd in het Franse leger en zat hij als krijgsgevangene in een Duits kamp. Over die sombere periode schrijft hij in zijn bundel *Hosties Noires* (1948). In de oorlog is de westerse beschaving van haar voetstuk gevallen en zijn veel Afrikanen bewuster geworden van hun eigen rechten. De Tweede Wereldoorlog heeft duidelijk katalyserend gewerkt met betrekking tot de dekolonisatie. De koloniën wilden immers net zo graag vrij zijn als het moederland. Voor Senghor betekende het einde van de oorlog het begin van een snelle politieke carrière: van afgevaardigde in de Franse Assemblée tot eerste president van de onafhankelijke Republiek Senegal in 1960. In al die jaren bleef hij als schrijver en dichter actief. Hij was de initiatiefnemer van het Eerste Wereldfestival van Negerkunst in Dakar in 1966, waarmee Afrika de aandacht van de hele wereld op de rijkdom van haar cultuur wist te vestigen.

In de bundel *Hosties Noires,* die gedichten bevat uit de jaren 1936-1944, komen Senghors meest verontwaardigde verzen voor. De latere bundels *Ethiopiques* (1957), *Nocturnes* (1961) en *Lettres d'hivernage* (1972) zijn veel beschouwender van aard. Ritme en taal zijn volgens Senghor nauw verweven. Hij is van mening dat in de Afrikaanse literatuur van oudsher nooit een fundamenteel verschil heeft bestaan tussen poëzie en proza - zoals wij ook concludeerden met betrekking tot de orale literatuur: het ritme veroorzaakt de 'poëtische kortsluiting en zet het koper om in goud, het woord in Woord' *(la parole en Verbe).* De verzen van Senghor lopen soepel in de cadans van een meestal traag golvend ritme, met afwisselend lange en korte syllabes, beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen. Voor hem zijn dan ook percussie-instrumenten van belang: zijn poëzie moet hardop gelezen worden en begeleid door instrumenten, zoals hij aangeeft bij een groot aantal gedichten: bijvoorbeeld 'woï [= ode] voor één kôra'; 'voor khalam' [= viersnarige gitaar]; 'voor orgels en een tamtam in de verte'; 'voor twee fluiten'; 'voor jazzorkest', enz. Het muzikale aspect van poëzie is voor hem essentieel: 'Tk blijf erbij dat een gedicht pas af is, als het tegelijkertijd zang, woord en muziek is' (1964: 168).

Senghor voelt zich de *dyali* (dyeli) of *griot* van zijn volk. Hij is ook vaak de 'ambassadeur van het zwarte volk' genoemd, omdat hij overal steeds de Afrikaanse cultuur heeft bevorderd en uitgedragen. Hij heeft altijd gepleit voor een nieuwe samenleving waarin de hoogste waarden van Europa en Afrika zouden kunnen samensmelten: 'In de mondiale beschaving zal de pijler Europa-Afrika van wezenlijke betekenis zijn' (interview 1974).

Met zijn pleidooi voor het harmoniemodel heeft Senghor veel bijval geoogst in het Westen. Deze dichter en voormalig president van Senegal heeft er in de loop der jaren tientallen eredoctoraten gekregen. In 1983 werd zijn dichtersloopbaan bekroond met het lidmaatschap van de Académie Française, een eervolle benoeming die in Afrika gemengde reacties opriep, enerzijds trots, anderzijds de vraag hoe (ver)Frans(d) de dichter eigenlijk was of wilde zijn. Op zijn poëzie en denkbeelden zijn tientallen mensen gepromoveerd en er is een niet te stuiten stroom van publikaties over zijn werk verschenen die nog steeds doorgaat. Van zijn werk, dat in tal van talen vertaald is, bestaat helaas nog steeds geen Nederlandse uitgave.

7.3.2. Andere Franstalige dichters

In de jaren zestig en zeventig zijn de aantallen verschenen dichtbundels verveelvoudigd. We zullen hier het noemen van namen, titels en jaartallen zoveel mogelijk beperken om niet in de categorie catalogus te vervallen.

Tot in de jaren zestig bleef de negritude-beweging de Franstalige poëzie beheersen. Zoals dat ook het geval was met de vaders van de négritude, schreven de latere dichters van deze beweging veelal buiten Afrika zelf, vooral in Frankrijk. Bijna allemaal woonden ze lange tijd in Parijs: David Diop, Dadié en Bognini (Ivoorkust), Epanya Yondo en Nyunai (Kameroen) enz. Vandaar dat de nostalgie om zich heengrijpt met herinneringen aan het oude Afrika van weleer, die door de dichter worden opgeroepen. Toch is het een poëzie die dikwijls ook zeer sterk is beïnvloed door de Franse traditie (rijm, regelmatige vorm) en die veel meer gericht lijkt op Franse dan op Afrikaanse lezers. De beelden van het

geromantiseerde Afrika dat voorgoed verleden tijd is, worden aangevuld met profetische verzen vol vertrouwen in de toekomst, zoals de dichter Prudencio uit Benin doet in *Je chante le monde*, een gedicht uit 1968:

(...)
Als negerdichter bezing ik
de hervonden
vrijheid
de waardigheid
van het ras
de zwarte
schoonheid
de trots
van het zwart zijn
(...)
Mijn négritude
is geen
gevangenis
Mijn négritude
is bron
is horizon
Mijn négritude
is ster
is vlam
Schitterend
morgen
over de hele wereld
(in Huannou 1980: 71)

Opvallend zijn de vele herhalingen in verschillende vorm, woorden, constructies, versregels. De invloed van de negritude-dichters is duidelijk, met name die van Césaires *Cahier d'un retour au pays natal*.

In een aantal van deze gedichten wordt opnieuw de noodzaak van de politieke strijd onderstreept, maar deze blijft in de meeste gevallen nog steeds gericht tegen de bezetter die inmiddels vertrokken is: het zijn de verwachtingsvolle jaren zestig, de eerste tijd van de onafhankelijkheid van veel Afrikaanse landen, waarin de herinneringen aan de voorbije bezetting als pijnlijke littekens in het bestaan zijn achtergebleven. De vrijheidskreet, het eisenpakket, de optimistische toekomstdroom klinken door in de poëzie.

Door alle conferenties, door de uitgave van bloemlezingen en essays, de vele aandacht die eraan wordt geschonken in Franstalig Afrika en vooral in Senegal - het geboorteland van Senghor – blijft négritude lange tijd het wachtwoord van de poëzie. Dichters als Cheik Ndao, Lamine Diakhate, Malick Fall, Annette Mbaye zetten de lijn van hun illustere president-dichter als vanzelfsprekend voort. Van hen verdient Lamine Diakhate apart genoemd te worden. Met *Primordiale du Sixième Jour* (1963) betoont hij zich een dichter van zuiver beeldende taal. Bij hem voeren droombeelden naar een wereld van vroeger, van elders:

Mijn vriendin, ga mee,
wij verlaten deze grote wereld en gaan wonen
bij de Ouden.
Heb je niet aan het eind van de derde slaap
de fluit gehoord van de herder die zijn kudden
sterren bijeenbrengt'?
Het is de adem van de Ouden daar, daar in het land
van de luchtspiegeling.
Laten we onze vleugels van licht aandoen en
opstijgen naar kalmer tijd.
(p. 11)

De jongere dichters worden in hun pogingen aangemoedigd door de uitgeverij en het tijdschrift *Présence Africaine*, die tot aan zijn dood in 1980 onder de bekwame leiding stonden van de onvermoeibare verdediger van de Afrikaanse cultuur Alioune Diop. Zo werd de négritude gepropageerd. Bij het lezen van deze poëzie valt op dat in hun expressie van de 'émotion nègre' (zoals Senghor het noemde) het formele aspect van de poëzie verwaarloosd werd ten behoeve van vrije associatieve reeksen indrukken en beelden van Afrika, waardoor soms de suggestie van simpele inventarisatie wordt gewekt, zoals in de poëzie van Bolamba, in *Esanz.o* (1955), waarvoor, hoe kan het anders, Senghor een goedkeurend voorwoord schreef: Bolamba snijdt volgens hem de grote thema's van de négritude aan. Mijn indruk is dat deze Zaïrees zijn voorgangers op dit terrein sterk imiteert.

De geschiedenis van de Franstalige literatuur in Zaïre is later begonnen dan die van West-Afrika. Dat geldt overigens ook voor Rwanda en Burundi. De politiek die de Belgen toepasten ten aanzien van de cultuur in hun koloniën maakte dat het contact met de andere Franstalige landen van Afrika lange tijd vrijwel ontbrak: er waren nauwelijks universitair gevormden toen het land (toen Kongo, nu Zaïre geheten) onafhankelijk werd en er bestond dan ook nauwelijks enige geschreven literatuur, ondanks Jadots in 1959 verschenen *Lex écrivains du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, dat door de titel meer verwachtingen oproept dan het boek waarmaakt. In Zaïre komen de bekende negritude-thema's pas laat tot bloei, midden in de jaren zestig. Vanaf 1964 organiseren jonge dichters zich in verenigingen als *Pléiade du Congo* en *Balise*. Literaire prijsvragen moedigen het schrijven aan. De bekendste daarvan, in 1969, werd uitgeschreven naar aanleiding van Senghors bezoek aan Zaïre. Hij reikte de prijzen uit en leidde de eerste bloemlezing in die naar aanleiding van dit gebeuren werd samengesteld: *Anthologie des écrivains congolais* (1969). Als goede missionaris profiteerde Senghor van de gelegenheid om in Kinshasa een pleidooi te houden voor zijn ideeën om zich te verzekeren van een trouwe aanhang in dit zendingsgebied. Dichters als Gabriel Soumaili, Clémentine Nzuji, Kadima Nzuji behoren tot deze jonge generatie die aanvankelijk zonder veel risico en zonder veel vernieuwing zich een weg begon te zoeken in de Franstalige poëzie.

In de loop der jaren beginnen zich echter veranderingen af te tekenen. De eenheid van de negritude-beweging maakt plaats voor meer regionaal of nationaal georiënteerde poëzie die ook duidelijker voor een eigen Afrikaans publiek

bedoeld is dan voorheen. De dichter richt zich meer op het eigen land dan op heel 'Moeder Afrika', wier lot, liefde en martelaarschap 7.0 lang in alle toonaarden waren bezongen. Volgens Ngandu Nkashama (1979: 28) heeft de verleiding van de vergetelheid de dichter een tijdlang ertoe gedreven zijn toevlucht te zoeken in de armen van deze moeder. Zij blijkt echter 'te omvangrijk om tot een globaal gevoel te blijven inspireren,' zoals de Zuidafrikaan Peter Abrahams — door Adotevi (1972: 48) instemmend geciteerd - constateert.

Tegelijkertijd begint het raciale aspect geleidelijk te verdwijnen uit de dichterlijke visie op de werkelijkheid. De onafhankelijkheid blijkt vele dromen wreed te verstoren en onvermoede tegenstrijdigheden aan het licht te brengen. De dichter voorziet een nieuwe strijd, die hij dikwijls niet zonder risico zal kunnen bezingen: de strijd tegen de eigen broeders aan de macht, de corruptie van veel nieuwe regimes en eenpartijstelsels. De eisen van de négritude en het sterke geloof in de overwinning van recht en vrede worden minder gehoord.

Natuurlijk blijven de 'Afrikaanse bronnen' aangeboord; ook het lijden blijft een thema, maar het wordt duidelijker toegespitst op een bepaalde context - Zuid-Afrika, Amerika of de strijd in de Portugese koloniën. Masegabio (Zaïre, 1968) noemt een van zijn gedichten *Midi à Pretoria,* Tati-Loutard (Kongo, 1968) schrijft over een zwarte paria aan de overzijde van de oceaan in *Rêve grave,* Mutala Mukadi (Zaïre) noemt in zijn bundel *Réveil dans un nid de flammes* (1969) opvallend veel historische gebeurtenissen en geografische aanduidingen die betrekking hebben op zijn land Zaïre, zoals de moord op Lumumba, de gebeurtenissen in Kisangani in 1964, enz.

Er komen ook andere thema's, waarvan het steeds moeilijker wordt ze onder één noemer te brengen. De traditie van de strijdbare poëzie wordt op een nieuwe manier voortgezet. Het antiracistisch racisme waarover Sartre in *Orphée Noir* sprak, maakt plaats voor de door Fanon (1952 en 1961) aangegeven weg. Daarvan getuigt het Panafrikaanse Festival in Algiers in 1969, dat de dichter oproept tot een nieuwe maatschappelijke taak: hij moet zich solidair betonen met mensen niet van hetzelfde ras, maar van dezelfde (onderdrukte) klasse. Daarmee wordt de rol van de schrijver in de eigen maatschappij niet minder belangrijk, maar het accent wordt duidelijk verlegd. Voorgangers wordt de idyllische visie op het oude of toekomstige zwarte Afrika verweten en er wordt een nieuwe revolutionaire poëzie bepleit. Uiteraard vindt deze opvatting vooral een voedingsbodem in landen als Guinee en Congo-Brazzaville - bij dichters als Conte Saidou (1966) en N'Debeka (1969).

Naast de hier genoemde wegen zijn er veel nieuwe individuele paden die dichters eigenzinnig beginnen in te slaan. Voor hen is poëzie duidelijk een persoonlijke keus, een eigen manier om een brug te slaan tussen verleden en toekomst. Zij richten zich meer naar binnen en gaan op verkenning in hun eigen bewustzijn: een Kongolese dichter als Tati-Loutard (1968) die openlijk afstand neemt van de négritude, en de Zaïrees Mudimbe (1971 en 1973), schrijver van nogal cryptische verzen, moeten hier genoemd worden.

De belangrijkste nieuwe dichter van deze groep is ontegenzeglijk Tchicaya U'Tamsi uit Kongo geweest, die in 1988 overleed. Hij heeft zeven dichtbundels gepubliceerd en daarnaast toneelstukken, romans en een bundel traditionele verhalen. Zijn poëzie is moeilijk door een opeenstapeling van visuele beelden en

Symbolen. Tchicaya is uiteraard door Senghor ook een negritude-dichter genoemd, maar deze poëzie laat zich niet gemakkelijk een etiket opplakken. Misschien zou hij enigszins met Aimé Césaire te vergelijken zijn, beiden hebben de invloed van het surrealisme ondergaan, maar er is veel meer aan de hand. Tchicaya heeft er geen genoegen mee genomen de oudere negritude-poëzie te imiteren of te herhalen. Hij is ook heel verschillend van een dichter als Senghor:

> Whereas Senghor knows who he is and where he is going - it was part of the essential confidence and optimism of Négritude — Tchicaya is frustrated by the apparently insuperable difficulty of finding his identity, in relation both to the past and to the present, and has no certainty at all about his future as a black man or quite simply as a man (...) Senghor's poetic diction embodies the calm dignity of the poet's self-assurance, with which the almost biblical rhythms of his verse are very much in keeping. Tchicaya's sense of frustration, anger and loss produces a more agressive diction which expresses the ups and downs of an unsatisfied self-exploration. (Wake 1977: 124)

Er is ook veel gebeurd in zijn politieke omgeving, in de beide Kongo's, vooral in het Kongo van de overkant, waar Lumumba is vermoord en waar daarna zoveel andere dramatische gebeurtenissen hebben plaatsgevonden. Veel beelden van lijdende lichamen verbonden met het Kongolese landschap van vogels, dieren, bossen en savannen, de zon en de zee, en vooral de rivier. Als hij Kongo noemt in zijn poëzie, is dat het land aan beide oevers van de rivier én de rivier zelf — de rivier die het land in tweeën deelt en die zijn loop volgt tot in de zee - die tevens beeld van het lot van de mens is. De zee is voor Tchicaya duidelijk verbonden met de slavenhandel, maar ook met reizen, droomreizen en echte reizen (bijvoorbeeld naar de diaspora) en met de Liefde.

> Caraïbes: samenvloeiing
> de zee tot in de oren
> het zout waarvan ik schitter verzadigd (...)
> ik houd zo van de zee
> als zij ligt uit te rusten
> van het rumoer van haar diepten...
> (1970: 117v)

Er is minstens een heel boek nodig om zorgvuldig commentaar te geven op zijn geconcentreerde en moeilijke poëzie. Het beeld van Christus, diens lijden en dood en het misbruik dat de missie van hem gemaakt heeft, brengt Tchicaya er soms toe bittere aanvallen te doen op de Christusfiguur, christendom, kerk en wat ze vertegenwoordigen in de koloniale geschiedenis. Het is een liefde-haatverhouding (zie Chemain 1979: 206v). In de bundel *Le ventre* (1964) lijken toespelingen op gebeurtenissen uit het verleden plaats te maken voor bespiegelingen over het eigen zelf, leven en dood. De mogelijkheid of onmogelijkheid te communiceren met andere mensen houdt hem intens bezig. Het gedicht *Communion H* in *Arc musical* (1970) eindigt hoopvol:

Wanneer de man trouwer zal zijn aan de man
de vrouw aandachtiger voor de maan
het kind gedweeër onder de liefkozing van de vader
terwijl mijn handen een dageraad natrekken
zal het leven mijn lichaam opnieuw uitvinden
en mijn geheugen plotseling van vuursteen
zal de klei van de misdaad
op de rug van geen van mijn broeders kneden

O licht van het brood van het Avondmaal
O warmte van de wijn van deze kelk!
geheel naar het beeld van een gezegende buik!
mijn leven knaagt al niet meer aan me...

Vroeger was het triest mens te zijn
elke lichaamskleur was getto
alleen zwetend kwam men de poriën uit
overal waar ik schaduw was, knalde de zweep
maar nu klakt mijn tong
bij de zoete geur van de brandnetel
sinds ik van mijn stem een balsem wist te maken
(p. 121)

De dichters zijn aan een nieuwe etappe begonnen. Een meer individuele benadering van mens-zijn en menselijke relaties lijkt voorshands de postnegritude-generatie te kenmerken in een poëzie die aanzienlijk minder vaak refereert aan 'Moeder Afrika' en *l'Homme Noir*.

7.4. Portugeestalige poëzie

De Portugezen kwamen al in 1482 bij de monding van de rivier de Zaïre. De eerste Portugese nederzetting São Paolo de Assunâo de Luanda — de huidige hoofdstad van Angola, Luanda - dateert van 1575.

Door de vroege bezetting van delen van Afrika heeft Portugal meer dan vijf eeuwen een stempel gedrukt op deze sinds 1974 (Guinée-Bissau), resp. 1975 (Angola, Mozambique, Kaapverdië, São Tomé en Príncipe) zelfstandig geworden gebieden. Ondanks deze langdurige kolonisatie is er in Europa altijd veel minder belangstelling geweest voor Portugees Afrika dan voor Frans- en Engelstalig Afrika. Wanneer er al aandacht voor was, dan was dat toch in verband met de politieke situatie in Zuidelijk Afrika en nauwelijks vanwege de culturele ontwikkelingen. Dat komt waarschijnlijk vooral doordat het Portugees buiten Afrika maar in twee landen gesproken wordt, Portugal en Brazilië, en de taal verder vrijwel nergens als tweede of derde taal echt ingang heeft gevonden.

Hoewel in vergelijkend onderzoek van Portugese en Braziliaanse literatuur soms ook de Portugeestalige Afrikaanse literatuur enige aandacht kreeg, werd er in de literatuurgeschiedenis en in de literaire kritiek weinig of niets aan gedaan in de westerse wereld.

Vanaf de jaren zestig is er geleidelijk iets meer belangstelling in deze richting gekomen. Er werden voor het eerst enkele gedichten in vertaling opgenomen in internationale tijdschriften en bloemlezingen (Moore en Beier 1963; Mphahlele 1967; *Présence Africaine*, 57, 1966). In 1969 verscheen Mario de Andrades *La poésie africaine d'expression portugaise*, de eerste bundel in Franse vertaling van poëzie uit de Portugese gebieden in Afrika.

7.4.1. 'Assimilação' en négritude

In de Portugese koloniale politiek werden de overzeese gebieden altijd als provincies van Portugal beschouwd en ook als zodanig behandeld tot aan het bittere koloniale einde. De politiek van de Assimilaçâo maakte het vanaf 1921 mogelijk dat 'beschaafde' Afrikanen op voet van gelijkheid werden behandeld met hun blanke landgenoten. Uiteraard kwamen daarvoor maar weinig Afrikanen in aanmerking. Op degenen die daartoe uitverkoren werden, miste het de gebruikelijke uitwerking niet: geassimileerd gedrag en de overname van Portugese mythen en waarden. Dit leidde tot een aangepaste namaakliteratuur.

De reactie daarop bleef ook hier niet uit. In feite is de Portugese assimilatiepolitiek te vergelijken met de Franse. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de negritude-thema's waarmee we eerder kennis maakten in de Franstalige Afrikaanse poëzie, ook hier veelvuldig te vinden zijn:

> The appearance of Négritude both in Angola and Mozambique has been limited to the educated African immersed in a culture essentially if not exclusively European. He accordingly feels no less alienated from the surrounding indigenous society than he does from the European world which is prepared to accept him only to the extent that it can forget that he is an African. Like the literate, French-speaking Negro, he, too, has attended schools which teach him of others' ancestors involved in historical events not even remotely connected with his own land and people (...) The result is a clash between opposite value systems involving négritude and the equally visionary attitude comprising the traditional Portuguese policy in Africa. (Preto-Rodas 1970: 55v)

Aan het stadium van de bewustwording ging een aantal ontwikkelingen en gebeurtenissen vooraf, waarop hier niet kan worden ingegaan. Wat Angola betreft is het bloeiende journalistieke leven rond de eeuwwisseling van belang, dat volstrekt ontzield raakte nadat in 1926 Salazar door een staatsgreep aan de macht was gekomen. In Mozambique kwam in 1918 een beweging op gang die de bewustwording van Afrikanen stimuleerde, maar ook daaraan werd door censuur een einde gemaakt. Van Kaapverdië moet genoemd worden de invloed van het tijdschrift *Claridade* (zie Araujo 1981), dat in 1936 voor het eerst verscheen. Volgens Mario de Andrade (1968: 57v) betekende dit blad een ommekeer voor de literatuur in deze archipel: het was de eerste duidelijke intellectuele manifestatie van de gekleurde elite. Deze ging op zoek naar de culturele bronnen van de eilanden, mede onder invloed van de Braziliaanse literatuur die men er toen pas 'ontdekt' had. Later is er van de kant van de vertegenwoordigers van het culturele verzet tegen de koloniale overheid veel kritiek op deze beweging gekomen, die in

feite vooral een regionale Europees georiënteerde zelfbevestiging betekende ten opzichte van Portugal en een vlucht uit de eigen 'werkelijkheid'. In een artikel over de Kaapverdische literatuur benadrukt Onesimo Silveira (1981) de sterke verwestersing van deze groep en haar ontkenning van de 'zwarte' elementen in de eigen cultuur, die voor de jongere schrijvers juist een bron van inspiratie betekende.

De belangstelling voor de eigen Afrikaanse cultuur werd ook in de Portugeestalige gebieden aanvankelijk gestimuleerd door antropologische activiteiten van de kant van protestantse zendelingen die talen beschreven en verhalen optekenden. Een van de bekendste was de Zwitser Héli Châtelain (1894), die zich specialiseerde in de Kimbundu taal en cultuur in Angola. Belangstelling in die richting bracht bij schrijvers de bekende terugkeer naar de (culturele) bronnen teweeg met thema's ontleend aan dorpsleven, dansen, godsdienstige liederen (spirituals) en termen ontleend aan Afrikaanse talen (*batuque, kalundu* e.d., zie Dijk 1969). Oude liederen werden opgetekend en idyllische herinneringen aan of kleurrijke schilderingen van een ongerept Afrika op papier vastgelegd. Tegelijkertijd kwam ook de expressie van het zwarte zelfbewustzijn in de literatuur tot uitdrukking en het protest tegen de onderdrukking, de aanklacht tegen degenen die verantwoordelijk waren voor het lijden van de Afrikaanse bevolking, zoals in dit gedicht van Costa Andrade (Angola):

Aanklacht

Op aarde
zijn 50 000 doden die niemand beweend heeft
zonder graf
op de aarde
50 000 doden
die niemand beweend heeft

Duizend Guernica's en het woord van de penselen van Orozco en van Siqueiros
een stilte zo wijd als de zee
uitgestrekt over de aarde

Alsof er regens van bloed vielen
alsof de ruwe haren metershoge grashalmen waren
alsof de monden
op het moment dat de 50 000 stierven
Alle levenden op aarde veroordeelden

Op de aarde
zijn 50 000 doden die niemand beweend heeft

niemand...

De moeders van Angola
zijn gevallen met hun kinderen
(in de vertaling van B. Dijk 1969: 17)

Tn Angola begint de Portugeestalige protestliteratuur rond 1948 op gang te komen met de oprichting van de *Associação regional dos naturais de Angola* (Regionale vereniging van in Angola geborenen). Onder het motto *Vamos decobrir Angola* (Laten we Angola ontdekken) wordt door een groep intellectuelen een begin gemaakt met het onderzoek naar de eigen Angolese culturele waarden. Volgens Mario de Andrade (1968: 60) was Viriato da Cruz de theoreticus van deze groep. In feite ging het meer om een politiek-literair programma, het recht op nationale zelfbeschikking en antikolonialistische activiteiten dan om een culturele belangstelling zonder meer.

Overigens werd aan culturele initiatieven, zoals deze Angolese beweging van jonge dichters en intellectuelen, door censuur en vervolging steeds een einde gemaakt. Dit gebeurde ook met het blad *Mensagem* (Boodschap) in Luanda. Hoewel het slechts twee keer verscheen (1951-52) bleek het grote invloed te hebben op de jonge geschreven Angolese literatuur:

> It was (...) with the appearance *of Mensagem,* in which certain writers gained distinction, among them some that were to become prominent figures in the M.P.L.A. [= de bevrijdingsbeweging van Angola], like Agostinho Neto, Viriato da Cruz; Angola's present Minister of Education: Mario Antò Pinto de Andrade, essayist, linguist, critic and editor of various anthologies of African poetry in Portuguese, the first of which was published in Paris (*Antologiada poesia negra de expressâo portuguesa*, 1968), and others, that the perspectives of an Angolan literature dyed in the wool came to be clearly defined. (Ferreira 1975: 150)

Ondanks de censuur bleef de poëzie een rol spelen in Portugees Afrika, als een wapen in dienst van de strijd om de maatschappij te veranderen, onder het motto *A luta continua.*

Dichters als Viriato da Cruz waren al snel betrokken bij de oprichting van de bevrijdingsbeweging. Ook in Lissabon waren Afrikaanse studenten die zich organiseerden in het *Centro de Estudos Africanos*, dikwijls tegelijkertijd dichter en politiek activist. Onder hen moeten genoemd worden Agostinho Neto, Mario de Andrade en Costa Andrade uit Angola, Amilcar Cabrai uit Guinée-Bissau, die vooral essays schreef, en Marcelino dos Santos uit Mozambique.

Studenten en intellectuelen uit de verschillende Portugese koloniën ontmoetten elkaar jarenlang in de *Casa dos Estudantes do Império* totdat ook deze organisatie verboden werd in 1964. Er werd gestreefd naar authentieke literatuur met een eigen nationaal karakter, waarbij men probeerde de nauwe band tussen progressieve Afrikaanse intellectuelen in Portugal en in Afrika te bewaren. Gestencilde bladen vol gedichten, korte verhalen en literaire kritieken werden uitgegeven en verspreid onder de Afrikanen in Portugal. In 1953 kwam zo de eerste bundel Portugeestalige Afrikaanse literatuur tot stand, samengesteld door Mario de Andrade en Francisco Tenreiro. Aanvankelijk opgezet als een organisatie voor ontspanning en cultuur ontwikkelde de *Casa dos Estudantes* zich al snel tot een politiek centrum met tal van clandestiene activiteiten.

7.4.2. Verzetspoëzie

Met het toenemen van het verzet in de jaren zestig begint de poëzie steeds radicalere tendensen te vertonen, maar toch zijn er naast het scherpe protest ook harmonische klanken te beluisteren, precies zoals in de Franstalige negritude-beweging.

Kenmerkend voor Portugeestalig Afrika is dat er zowel blanke als zwarte en *mestiço* schrijvers zijn. Huidkleur kan hier nog minder dan in andere delen van Afrika als criterium worden gehanteerd om vast te stellen welke literatuur 'echt Afrikaans' is. Uiteraard dient wél onderscheid gemaakt te worden tussen door Europeanen geschreven koloniale of exotische literatuur en Afrikaanse literatuur. Het verschil zit in de mentaliteit en het perspectief van waaruit over Afrika en Afrikanen geschreven wordt (vgl. Hamilton 1975: 9; Burness 1977: XIIv). Bekende blanke Angolese schrijvers als Luandino Vieira en Antonio Jacinto hebben jaren gevangen gezeten vanwege hun verzet tegen de koloniale overheid. De situatie in de Portugese gebieden is eigenlijk niet te vergelijken met die in Zuid-Afrika, omdat er zoveel arme Portugezen waren die altijd in dezelfde wijken woonden als de arme zwarten of kleurlingen. Een belangrijk verschil is ook, dat in Zuid-Afrika de blanke schrijver nooit door de onderdrukte zwarte bevolking is geaccepteerd als woordvoerder die namens haar zou kunnen spreken. Volgens Gerald Moser (1979: 193) zijn de verhoudingen tussen blank en zwart in Mozambique wél meer gespannen geweest, vanwege de sterke Zuidafrikaanse invloed. Het zwart zijn wordt soms benadrukt evenals de solidariteit met andere zwarte volken, maar velen beperken zich ertoe hun geboorterecht als Afrikaan op te eisen. Uiteindelijk heeft het humanisme de overhand, zoals in het gedicht van de eerder genoemde Viriato da Cruz, *Zwarte moeder: het lied van de hoop*, dat als volgt eindigt:

(...)
Door jouw ogen, Moeder,
Zie ik zeeën van smart
Zonsondergangslicht, landschappen
Purperrode landschappen
Drama's van Cham en Japhet
Maar ik zie (ja, ik zie!...)
Maar ik zie ook, hoe het aan je ogen ontroofde licht nu straalt

Demonisch lokkend - de Zekerheid
Gestadig schitterend - de Hoop
In ons, je kinderen,
Verwekt, vormt, voorspelt -
De dag van de menselijkheid
De dag van de menselijkheid
(in Moser 1979: 193)

Naast het thema van de moeder – en van Moeder Afrika – komt ook het kind en de (herinnering aan de) kindertijd veelvuldig voor, onder meer in de poëzie van de Angolese dichter Geraldo Bessa Victor, die duidelijk een dichter van het harmo-

niemodel is, bijvoorbeeld in gedichten als *Notitie over een winkel in de muceque* of *Liefdeop het zegel van de négritude* (in Burness 1977).

De verzets- en oorlogsliteratuur is in een nieuwe bundel bijeengebracht door Mario de Andrade (1979). Thema's als ballingschap, verbanning, gevangenschap komen veelvuldig voor. Protestliederen werden soms gemaakt door guerrillastrijders die nog maar net leerden lezen en schrijven. Deze liederen werden gezongen tijdens de lange marsen van het bevrijdingsleger en hielpen de moed erin te houden.

Een aantal dichters schreef poëzie in de gevangenis, o.a. de Angolees Antonio Cardoso, die zijn poëzie zo goed mogelijk verzorgde om de eenzaamheid van de opsluiting draaglijk te maken. Ook de Mozambiquaanse dichter José Craveirinha zat jarenlang gevangen, evenals zijn landgenoten Rui Nogar en Marcelino dos Santos. Samen met andere dichters namen zij deel aan de vrijheidsstrijd. In hun poëzie hielden zij de hoop op een betere wereld levend, zoals Dos Santos (pseudoniem: Kalungano) in zijn gedicht *Droom van de zwarte moeder:*

Zwarte moeder
wiegt haar zoon
en in haar zwarte hoofd
bedekt met zwart haar
koestert ze prachtige dromen

Zwarte moeder
wiegt haar zoon
en vergeet
dat de maïs de grond al heeft uitgedroogd
dat de pinda's gisteren zijn opgegaan

Ze droomt van prachtige werelden
waarin haar zoon naar school zal gaan
de school waar de mensen studeren

Zwarte moeder
wiegt haar zoon
en vergeet
haar broers die dorpen en steden bouwen
en ze metselen met hun bloed

Ze droomt van prachtige werelden
waarin haar zoon op straat zal rennen
de straat waar de mensen voorbijgaan

Zwarte moeder
wiegt haar zoon
en luisterend
naar de stem die van ver komt
meegevoerd door de winden

Droomt ze van prachtige werelden
prachtige werelden
waarin haar zoon zal kunnen leven
(in vertaling van B. Dijk 1977: 88v)

Tot nu toe is in Mozambique nog geen dichter van het formaat van Agostinho Neto, die president was van de MPLA en later de eerste president van het onafhankelijke Angola tot aan zijn dood in 1979. Hij is een van de weinige Portugeestalige schrijvers die internationale bekendheid kregen. Het grootste deel van zijn leven wijdde hij aan de bevrijding van zijn land. Zijn plaats in de Portugeestalige Afrikaanse literatuur is wel vergeleken met die van Senghor in de Franstalige. Beiden waren inderdaad politieke figuren die hun literaire loopbaan opgaven voor een politiek leiderschap. De verschillen zijn echter talrijker dan de overeenkomsten, zowel politiek als literair. Tn een essay over Neto's strijdpoëzie zegt Burness (1981: 90) daarover:

> Neto's prison experience and his activity in the resistance movement find no parallel in Senghor's life. Nor is the theme of political independence present in Senghor's négritude poetry whereas it constitutes a principal in Neto's poems of the late 1950's and 1960's. Finally, the lushness of Senghor's imagery, the resonance of his line, is in contrast to the simpler less descriptive language of Neto that ultimately moves us more by the message than by the rhythm of poetry itself.

Senghor heeft de westerse beschaving altijd bewierookt, terwijl Neto de keerzijde van deze medaille laat zien:

Westerse beschaving

Stukken blik gespijkerd
aan in de grond geplaatste stokken
vormen het huis

Vodden voltooien
het intieme landschap

De zon die door de kieren naar binnen dringt
wekt de bewoner

Na twaalf uren
slavenarbeid

Stenen breken
stenen sjouwen
stenen breken
stenen sjouwen
in de zon

in de regen
stenen breken
stenen sjouwen

Komt de ouderdom vroeg

Een mat in donkere nachten
is voldoende voor hem
om dankbaar
en van honger te sterven
(in Neto 1976: 31, vert. B. Dijk)

7A3. Na de onafhankelijkheid

Zoals dat in de Franstalige en Engelstalige landen gebeurd was, werd ook in de Portugeestalige gebieden een aantal schrijvers opgeëist door regeringsverantwoordelijkheid. Veel auteurs van voor de onafhankelijkheid schreven daarna weinig meer. Wel is inmiddels veel ouder werk gepubliceerd dat niet kon verschijnen tijdens de bezetting, omdat het te subversief zou zijn of te riskant.

Gerald Moser (1981: 37) interviewde een aantal auteurs uit Angola, Mozambique en Kaapverdië over de situatie van de schrijver. Daaruit komt naar voren, dat er in de hedendaagse Portugeestalige literatuur vooral vier categorieën schrijvers zijn:

1. De oud-kolonialen die vrijwillig of gedwongen teruggekeerd zijn naar het 'moederland' vanwege de onafhankelijkheid. Hun werk behoort eigenlijk niet tot de Afrikaanse literatuur - deze bestaat volgens hen helemaal niet - maar tot de Portugese koloniale of exotische literatuur. Overigens is hun 'retornado'-literatuur soms interessant uit historisch of psychologisch oogpunt.
2. Degenen die met Afrika verbonden zijn, maar om politieke of economische redenen elders wonen en een afwachtende houding aannemen.
3. De schrijvers die zich met hart en ziel betrokken voelen bij de politieke en maatschappelijke hervorming van hun land naar socialistisch voorbeeld.
4. Een heterogene groep van in ballingschap levende schrijvers die aanvankelijk in 3 thuishoorde, maar later in conflict kwam met de heersende politieke opvattingen en daarom vertrok (zie Santos Lima 1982).

Vooral veel Kaapverdianen horen tot groep 2. Ze bezoeken hun land van tijd tot tijd en wonen elders. Een positieve ontwikkeling is daar het blad *Raiza*, een literair tijdschrift dat in 1977 voor het eerst verscheen en dat gekenmerkt wordt door een grote openheid naar alle soorten schrijvers van het gebied toe (zie Araujo 1981).

Geëngageerde schrijvers in Guinée-Bissau drukken zich vooral in poëzie uit. In 1977 verscheen een eerste bloemlezing van (strijd)poëzie van na de onafhankelijkheid. Ook São Tomé en Principe kwamen met een bescheiden bundel bestemd voor de scholen, *Antologia poëtica juvenil de S. Tome' e Principe.*

In Angola zijn veel schrijvers van de derde categorie actief (vgl. Wolfers 1979). Onder hen moet vooral één nieuw talent worden genoemd, Ruy Duarte de Carvalho. Een klein aantal Angolezen behoort tot groep 4, o.a. Manuel dos Santos Lima, die koos voor ballingschap in Canada, en de al genoemde Mario de

Andrade, die nu een leidinggevende culturele en educatieve rol speelt in Guinée-Bissau.

Samenvattend kan worden gezegd dat een relatief groot aantal van de politieke leiders die Portugees Afrika naar de onafhankelijkheid voerden, schrijver was. Daardoor werd een traditie ontwikkeld van militante literatuur, waarbij de maatschappelijke betrokkenheid tot esthetische norm werd verheven. Poëzie bleek als genre het meest in trek, verhalen en romans veel minder (vgl. hieronder Zuid-Afrika). Op Kaapverdië en in Angola is de geschreven literatuur duidelijk beter ontwikkeld dan in de andere gebieden. Na zoveel jaren van onderdrukking en oorlog vragen de schrijvers zich af welke antwoorden de literatuur kan geven op de veranderde situatie en hoe zij tot grotere bloei kan worden gebracht. In de literaire praktijk blijkt het moeizaam te zijn nieuwe visies te ontwikkelen:

> Towards the end of the seventies, it was becoming clear that the lusophone writers had not yet fully realized the implications of their new condition as citizens of independent countries. Their inspiration (...) was still confined to lyrical outpourings in praise of the revolution and to indignant denunciations of the cruelty and injustice of the colonial past. The problems that beset the new states of the third world had not yet been integrated into sources of their inspiration. (Ferreira 1986: 430)

Een jong veelbelovend dichter uit Mozambique, Helder Muteïa, trok ook internationaal de aandacht met zijn bundel *Verdades dos Mitos* (1989). Zijn inspiratie ontleent hij vooral aan de mythologie uit de orale traditie. In een interview naar aanleiding van deze bundel vertelde hij over de problemen van de Mozambiquaanse letteren. Publikatie hangt voornamelijk af van de beschikbare hoeveelheid papier.

Een probleem dat overigens ook in andere Portugeestalige landen speelt is hun literaire isolement. Geen buitenlandse boeken zijn er te krijgen (behalve uit de Portugeestalige gebieden). Ook geen Afrikaanse auteurs. Van Wole Soyinka bijvoorbeeld kent men de naam, maar geen van zijn boeken is te koop in Angola, Mozambique, Guinee Bissau of Kaapverdië. *A luta continua,* ook voor de schrijvers van vandaag.

7.5. Engelstalige dichters

7.5a. West-Afrika

In de Engelstalige poëzie, zeker in West-Afrika, manifesteert zich geleidelijk een tendens in de richting van meer nationaal dan (inter)continentaal gerichte poëzie. De eerste Engelstalige dichters leken in hun opvattingen erg op de negritude-dichters, al gebeurde dat in vrij zwakke poëzie die sterk aan de methodistische kerkliederen herinnert (vgl. Ansah 1974: 52). Misschien is dat de reden dat ze minder weerklank vonden dan hun Franstalige collega's. Namen zijn bijvoorbeeld R.E.G. Armattoe en Michael Dei-Anang uit Ghana en Dennis Osadebay uit Nigeria. Tot het internationale platform zijn deze dichters nooit

doorgedrongen (hoewel ze in West-Afrika meer dan eens toch met sympathie genoemd worden). Dit platform werd vooral beheerst door de Franstalige négritude en wanneer het erop aankomt de poëzie in beide Europese talen te vergelijken, kan men niet anders dan concluderen dat het Franstalige kamp aanvankelijk een voorsprong had.

7.5.1. Black Orpheus

De boodschap van de négritude-idéologie drong pas jaren na dato door in Engelstalig West-Afrika. De koloniale scheidslijnen werken pijnlijk door in de erfenis van de taalbarrière en belemmeren tot op de dag van vandaag de culturele contacten tussen beide taalgebieden aanzienlijk. De negritude-gedachte kwam de Engelstalige Westafrikanen ter ore dank zij de tussenkomst van Janheinz Jahn en Ulli Beier, twee Duitsers die in september 1957 het tijdschrift *Black Orpheus* lanceerden in Ibadan (zie Roscoe 1971: 27v). De titel refereert uiteraard aan Jean-Paul Sartres essay dat de inleiding vormde op Senghors *Anthologie* in 1948. Drie jaar lang publiceerde *Black Orpheus* vooral Franstalige Afrikaanse en Antilliaanse schrijvers in vertaling.

De jonge Nigeriaanse schrijvers reageerden echter anders dan de Franstalige vóór hen hadden gedaan. Natuurlijk was ook de geschiedenis op een ander punt aangeland: het liep tegen de onafhankelijkheid en de jaren zestig stonden voor de deur. Een ander verschil met de Franstalige Afrikanen was dat zij hun opleiding kregen in het 'moederland', terwijl de jonge Nigeriaanse schrijvers hun eigen University College hadden in Ibadan. Terecht merkt Albert Gérard (1977: 62) op dat ze, in hun eigen culturele milieu studerend, geen last hadden van de vervreemdende effecten en deculturatieverschijnselen die hun Senegalese voorgangers zo gemarkeerd hadden in Parijs in de jaren dertig en veertig. Het romantisch idealiseren van het verleden en het sterke antikolonialisme dat de negritude-dichters kenmerkte, kwam deze Nigerianen vaak minder relevant voor.

In 1960 verliet Jahn, fervent bewonderaar van négritude en Panafrikaanse cultuur, de *Black Orpheus*-redactie. Hij werd daarin opgevolgd door twee Afrikanen die grote bezwaren hadden tegen de négritude: Wole Soyinka, wiens kritiek op de beweging we al eerder vermeldden, en de toen in Nigeria in ballingschap verkerende Zuidafrikaanse auteur Ezekiel Mphahlele, die zijn ideeën daarover ook niet onder stoelen of banken stak, o.a. in zijn boek *The African Image* (1962). De Engelstalige inbreng in *Black Orpheus* werd steeds sterker. Behalve Nigerianen schreven er vertegenwoordigers van de meest verschillende Engelstalige achtergrond in. Deze creatieve explosie leidde tot een geheel nieuwe poëzie, waarbij jonge dichters tot originele resultaten kwamen.

De Franstalige dichters, hun eerste bloeiperiode achter de rug, hadden daarna nog weinig nieuws uitgeprobeerd. Hier lijkt zich het historisch bekende verschijnsel van de 'remmende voorsprong' (Jan Romein 1935) te doen gelden.

In de eerste jaren na 1960 hebben ook de Engelstalige dichters door reizen, conferenties en ballingschap intensieve contacten met elkaar opgebouwd en een bewustzijn omtrent Afrika als 'a unified literary scene' ontwikkeld (Nwoga 1979: 34). De dichters, die rond 1960 voor het eerst in *Black Orpheus* publiceerden - Gabriel Okara was de eerste, in 1957 - en in de Mbari publikaties participeerden, waren Okigbo, Clark en Nwanodi uit Nigeria, Kofi Awoonor (toen nog

George Awoonor-Williams geheten), Lenrie Peters uit Gambia en Dennis Brutus uit Zuid-Afrika. De meesten hadden een universitaire opleiding (Engels of klassieke talen) gevolgd in Nigeria en stonden open voor invloeden uit alle richtingen, van traditionele Afrikaanse tot Engelse poëzie. Vooral Hopkins — later zou een criticus sarcastisch spreken over de 'ziekte van Hopkins' (Jemie 1978) –, Eliot en Ezra Pound worden in dit verband genoemd.

De dichters experimenteerden met vormen en woorden. Tn hun zoeken naar de betekenis van het eigen ik en de zin van het bestaan, hielden ze zich vooral bezig met menselijke relaties, waarbij reacties op de eigen omgeving én op politieke gebeurtenissen centraal stonden: 'The beginning (...) produced a poetry of individual search mingled with political or public statement' (Nwoga 1979: 37). Door het gebruik van het Engels als 'vreemde' taal - datzelfde gold overigens ook voor de Franstalige poëzie — richtten de dichters zich meteen op een internationaal en in het begin vaak vooral westers publiek.

7.5.2. Christopher Okigbo

Van die eerste groep heeft Christopher Okigbo de meeste invloed gehad op jongere dichters, vooral in Nigeria zelf. Zijn poëzie is bovendien het voorbeeld van de richting die de Engelstalige poëzie vanaf 1960 in West-Afrika is ingegaan, van bewondering voor Engelse en Amerikaanse dichters en westerse mythen naar eigen meesterschap met de Afrikaanse traditie als inspiratiebron. In de beste gevallen werd schitterende nieuwe poëzie geboren — zoals in veel gedichten van Okigbo. Trefwoorden zijn bij hem bijvoorbeeld 'ordeal', 'agony' en 'cleansing'. Okigbo wist elementen uit de westerse moderne poëzie te verweven met Griekse klassieke invloeden en rituele traditionele Afrikaanse inbreng. Ter inleiding van *Heavensgate* (1962) schrijft hij:

> (It) was originally conceived as an Easter sequence. Tt later grew into a ceremony of innocence, something like a mass, an offering to Idoto, the village stream of which I drank, in which I washed as a child; the celebrant, a personage like Orpheus, is about to begin a journey. Cleansing involves total nakedness, a complete self-surrender to the water spirit that nurtures all creation.

Het eerste gedicht heet *The Passage:*

> BEFORE YOU, mother Tdoto,
> naked I stand;
> before your watery presence,
> a prodigal
>
> leaning on an oil bean,
> lost in your legend.
>
> Under your power wait T
> on barefoot,
> watchman for the watchword

at *Heavensgate;*

out of the depth my cry:
give ear and hearken...
(p. 3)

Idoto is de heilige stroom in zijn geboortedorp. De olieboon, de schildpad en de python zijn totems die aan Idoto, de watergodin gewijd zijn.

Na Okigbo's dood kwam zijn poëzie uit in een verzamelbundel *Labyrinths* (1971), waarvan het laatste deel *Path of Thunder* heet, gedichten die de oorlog voorspellen waardoor zoveel ellende over het land zou komen. Ook zijn eigen dood lijkt hij erin aan te kondigen.

(...)
condolences to appease the fever of a wake among tumbled tombs
the elephant has fallen
the mortars have won the day
the elephant has fallen
does he deserve his fate
(p. 69)

Path of Thunder eindigt met de volgende regels:

THE GLIMPSE of a dream lies smouldering in a cave,
together with the mortally wounded birds.
Earth, unbind me; let me be the prodigal; let this be
the ram's ultimate prayer to the tether...

AN OLD STAR departs, leaves us here on the shore
Gazing heavenward for a new star approaching;
The new star appears, foreshadows its going
Before a going and coming that goes on forever...
(p. 72)

De Nigeriaanse burgeroorlog maakte aan het leven van deze talentvolle dichter in 1967 veel te vroeg een einde.

Tientallen dichters schreven gedichten ter nagedachtenis van Christopher Okigbo, tot in Oost-Afrika toe: Jared Angira (1970: 37, 61) uit Kenya bijvoorbeeld.

Een groot aantal Nigeriaanse schrijvers en dichters heeft werk gepubliceerd over de burgeroorlog. Onder de dichters o.a. J.P. Clark (1970) en Chinua Achebe (1972). Sommigen van hen kregen rechtstreeks moeilijkheden in deze oorlog, doordat ze partij kozen of juist geen partij wilden kiezen.

7.5.3. *Wole Soyinka*

Een van hen was Wole Soyinka, die zijn intellectuele onafhankelijkheid moest bekopen met een arrestatie in 1967, waarna hij meer dan twee jaar in de gevange-

nis zat. In een interview dat ik met hem had (in *Vrij Nederland* augustus 1978), herinnert hij zich de langdurige eenzame opsluiting vooral als een enorme tijdverspilling en het feit dat 'the landscape of loss of human contact' begon door te werken: 'Er waren momenten, dat ik aan de werkelijkheid begon te twijfelen. Een tijdlang was ik er niet zeker van wat werkelijk was en wat niet. Maar dat ging weer over. Ik mocht niet schrijven, maar vond toch af en toe mogelijkheden om dat wel te doen.' Daaruit ontstond de bundel *A Shuttle in the Crypt* (1972). Over de vorm van een aantal gedichten daarin, de *Prisonnettes*, zegt hij:

> The form was quite arbitrary, something short enough and as selfcontaining as possible to remain in the head until, at nighttime or in a slack moment of surveillance I could transfer it to the inside of a cigarette packet or an equally precious scrap of salvage.

Het eerste gedicht hiervan begint zo:

> Sixteen paces
> By twenty-three. They hold
> Siege against humanity
> And Truth
> Employing time to drill through to his sanity
> (p. 60)

Mede door de celervaringen op papier te zetten, wist hij er doorheen te komen. Daaraan danken we gedichten als *Conversation at night with a cockroach, A cobweb's touch in the dark, Hanging day, Wailing Wall.* Het laatste gedicht in de bundel heet *For Christopher Okigbo.* Daarin lijkt hij zijn dode broeder te benijden, voor wie de oorlog voorbij is, terwijl zijn eigen angst en afzondering voortduren. Voor *A Shuttle in the Crypt* geldt overigens dat het ver uitstijgt boven het niveau van gelegenheidspoëzie, boven de omstandigheden die aanleiding gaven tot het ontstaan van deze poëzie, de opsluiting van een dichter in Nigeria tijdens de Biafra-oorlog. Het gaat over gevangenschap in onze hedendaagse samenleving, de inperking van een menselijk bestaan uitgedrukt in unieke vorm en taal door een groot dichter.

Soyinka had al eerder over oorlog geschreven in *Idanre* (1967), genoemd naar een lang gedicht met dezelfde titel in die bundel. Oorlog wordt door hem gezien als een tweesnijdend zwaard dat zowel de eigenaar als de vijand treft. Centraal staat in dat gedicht de God Ogun, die in de Yoruba mythologie en in Soyinka's werk een belangrijke plaats inneemt. Ogun is de ambivalente God van schepping en vernietiging, het symbool ook van de tweeslachtigheid van de oorlog. Ogun is de God met de vele gezichten, niet alleen van de creativiteit en de destructie, maar ook van het metaal en van de weg. Ogun herstelt rechten in ere en is de verkenner, de ontdekker die vooropgaat. In *Ogun Abibimañ* (1976), opgedragen aan de slachtoffers van Soweto, is Ogun de archetypische revolutionaire held. De krachtige taal, de herhalingen en de spreekwoorden herinneren aan de oude epen en lofdichten. *Ogun Abibimañ* eindigt zo:

In time of race, no beauty slights the duiker's
In time of strength, the elephant stands alone
In time of hunt, the lion's grace is holy
In time of flight, the egret mocks the envious
In time of strife, none vies with Him
Of seven paths, Ogun, who to right a wrong
Emptied reservoirs of blood in heaven
Yet raged with thirst - I read
His savage beauty on black brows,
In depths of molten bronze aflame
Beyond their eyes' fixated distances -
And tremble!

Now, before sad spaces recreate the loss
Before the shields are frayed that would
Protect the frail, now is true need
Of song and lyric, of festal gourds,
Libations, invocations of the Will's
Transubstantiation ! -
Ogun in the ascendant - let us now celebrate!
(p. 22)

We zijn eigenlijk niet bij het begin begonnen van Soyinka's poëzie. Hij werd aanvankelijk als dichter bekend door enkele satirische gedichten die in allerlei bloemlezingen werden opgenomen, zoals *Telephone Conversation* en de twee *Immigrants.* In *Idanre* (1967), zijn eerste poëziebundel, koos hij voor heel andere poëzie in hechte eenheden van gedichten over een bepaald thema. Angst en isolement lijken erin te overheersen. Het eerste thema is 'Of the road'. Het thema van ongelukken op de weg houdt hem sterk bezig, ook in een toneelstuk als *The Road* (1965). Wie de weg Lagos-Ibadan kent, zal zich daarover niet verbazen. *Idanre* kwam uit kort nadat Soyinka de gevangenis was ingegaan. Gerald Moore schreef er toen dit over:

> Although not prolific as a lyrical poet, he has shown in this volume a great deepening as well as darkening of his art. The progress from 'Requiem' to 'Post Mortem', or from 'Telephone Conversation' to 'Civilian and Soldier', is that of a brilliant colonial student to a mature poet measuring the tragic weight of the present hour. Lovers alike of literature and of human liberty have waited his return to activity with impatience. (1971: 99)

Intussen is niet alleen meer poëzie van Soyinka verschenen, maar zagen ook nieuwe toneelstukken en romans het licht.

In 1986 kreeg hij als eerste Afrikaan de Nobelprijs voor literatuur. Daarop komen we nog terug. Soyinka en Okigbo zijn ongetwijfeld de beste Engelstalige Westafrikaanse dichters.

7.5.4. Andere dichters

Van de overige dichters noem ik nog Lenrie Peters (Gambia), Albert Kayper-Mensah, Kofi Awoonor en Joe de Graft (Ghana), Syl Cheyney Coker (Sierra Leone). De groep die aangeduid wordt als de *Nsukka tradition* in Nigeria bestaat uit dichters (Egudu, Pol Ndu, Wonodi e.a.), die bewust de Ibo traditie van orale literatuur voortzetten. Zij hebben echter nooit zo sterk de aandacht getrokken als de 'Ibadan-groep', bij wie overigens ook invloed van de Afrikaanse traditie aanwijsbaar is, zoals we zagen.

Sommige dichters proberen zich uitsluitend in die eigen Afrikaanse traditie te plaatsen en alle 'vreemde' invloeden zoveel mogelijk buiten te sluiten. In West-Afrika gaat behalve de al genoemde Nsukka dichters de bekende Ghanese dichter Kofi Awoonor in deze richting. In *The Breast of the Earth* (1976: 202) legt hij uit hoe hij zich bewust liet inspireren door zijn eigen Ewe traditie:

> My fascination with the Ewe dirge enabled me to begin to use its style, themes, and general tone in a large number of my earlier poems. This was a deliberate act of falling back upon a tradition which has been ignored in our missionary education.

Dit is ongetwijfeld de ervaring van veel Afrikaanse dichters geweest tot in de jaren zeventig.

Sindsdien is daarin verandering gekomen, met Nigeria als 'trendsetter'. De bekende Nigeriaanse auteur en criticus Femi Osofisan (1986: 783v) formuleert het zo:

> The new writers have deserted the grandiose ambitions of the last decade not by accident, but as a conscious heretical act (...) and seek to create an art that would be accessible to the large majority of the Nigerian public, rather than to a cultured and privileged 'elite' (...). Turning away from the preoccupation with negritudinist exotica, the younger writers focus instead on present society, exploring experiences taken directly from the mundane, quotidian life, and from the stress of living in a complex neo-capitalist economy.

De meestbelovende dichter is voor hem Odia Ofeimun, al heeft hij nog weinig gepubliceerd. Hier volgt een fragment uit Ofeimuns gedicht *For Chinua Achebe*:

> You say your hurricane lamp can issue
> no more the perfunctory flame
> of artistic innocence...
> I raize my fist to your guts
>
> But then, troubadours become matchets
> in the frenzy of storms they must underline,
> their finest truths are iron banners
> to wrap the corpse of fleeting slogans
> And, Compatriot, this is my concern...
> (Osofisan 1986: 798)

7.5b. *Oost-Afrika*

Deze traditionele lijn in de literatuur die in Europese talen werd geschreven, is, zij het relatief laat, het sterkst tot ontwikkeling gekomen in Oost-Afrika, vooral dank zij de invloed van Okot p'Bitek uit Oeganda, sinds hij in 1966 de Engelse versie van zijn oorspronkelijk in het Acoli geschreven *Song of Lawino* publiceerde.

Tot aan die tijd was er in Oost-Afrika nog maar weinig literatuur in het Engels verschenen. Hier en daar had een schrijver er gedichten gepubliceerd in studentenblaadjes en in het gunstigste geval - dat van Rubadiri en Kariuki - was er poëzie van hen opgenomen in een bloemlezing (Moore en Beier 1963). Een eerste Oostafrikaanse poëzie-oogst wordt gepresenteerd in *Drum Beat* door Lennart Okola (1967), een tweede, met veel meer interessante dichters, door David Cook en David Rubadiri in *Poems from East Africa*. Dan is het inmiddels 1971.

7.5.5. *Twee generaties*

Op dit moment kan de Oostafrikaanse poëzie in twee perioden worden verdeeld. Dichters als Kariuki, Rubadiri, Mbiti, Taban lo Liyong en Okot p'Bitek behoren tot de eerste generatie van in het Engels schrijvende dichters. De meesten van hen werden geboren rond 1930 en kregen hun opleiding aan Europese universiteiten of aan de Makerere Universiteit van Oeganda in de jaren vijftig, waar ze overwegend westers beïnvloed werden. Van hen werd David Rubadiri — die eigenlijk uit Malawi afkomstig is en in ballingschap (eerst in Oeganda, later in Kenya) nu aan de universiteit van Nairobi literatuur doceert - aanvankelijk het meest in het buitenland in bundels opgenomen en geciteerd. De onderwerpen van zijn poëzie variëren van natuur en liefde tot godsdienst en politiek. Rubadiri schrijft zowel goede lees- als luisterpoëzie. Dat bracht hem in 1982 op het podium van *Poetry International* in Rotterdam, waar hij indruk maakte met gedichten als *Stanley meets Mutesa*. In zijn taalgebruik is hij stellig beïnvloed geweest door Engelse romantische dichters. Datzelfde geldt in nog sterkere mate voor anderen uit diezelfde generatie en met name voor John Mbiti's *Poems of Nature and Faith* (1969), gedichten die vooral religieus geïnspireerd zijn, maar waarin de auteur ook voortdurend zoekt naar manieren om Afrikaanse ervaringen in het Engels te verwoorden.

Deze eerste generatie maakte de koloniale tijd en de strijd voor de onafhankelijkheid bewust mee. Daarna kwamen de jaren van de desillusie. Daarmee zijn we aangeland bij de tweede generatie, de eerste 'Uhuru'-schrijvers (*Uhuru* is het Swahili woord voor vrijheid, emancipatie en daarmee wordt ook de onafhankelijkheid aangeduid) die allemaal in Oost-Afrika zelf studeerden, in Kampala, Nairobi of Dar es Salaam. Ze groeiden op met de poëzie van Rubadiri en Okot p'Bitek en met die van Westafrikaanse dichters als Senghor, David Diop, Christopher Okigbo en Wole Soyinka. Ze waren actief in literaire tijdschriften als *Darlite*, *Nexus*, *Busara* en *The East African Journal*, waarin hun eerste werk verscheen. Dichters als Richard Ntiru, Okello Oculi, Joseph Buruga en Jared Angira horen hierbij. Ook Micere Mugo met *Daughter of My People, Sing* (1976). Tot nu toe heeft Angira het meest gepubliceerd, zijn eerste bundel *Juices* is van 1970. Hij is sterk sociaal betrokken in zijn poëzie. In zijn eerste gedichten

confronteert hij de cultuur van Afrika met die van het Westen (vgl. Rubadiri), bijvoorbeeld in *The undressing*, in *Busara* in 1968:

They
(who I knew not)
called me to Kisumu
with my oily face
reflecting the lakeshore sun
my rainbow beads
singing around my waist
better than the love songs
better than the songs
of Victoria Nyanza.

I came to Kisumu
my angles bangled copper
my wrists bangled ivory
my mango breasts left
staring at the beauty
of Victoria Nyanza (...)

They
(who I knew not)
ordered my neck bands
my waist beads
my copper bangles
my bridal dress
all to be cut
and rambled
into Victoria Nyanza...

Later richt Angira zich tegen de chaos en wanorde van het 'moderne' bestaan, zoals in *No coffin, no grave*, waarin hij een voorbeeld geeft van wat *Uhuru* gebracht heeft. Hij noemt het de 'Derde Wereldoorlog': de uitbuiting van de ene broeder door de andere, staatsgrepen, verraad, economische ongelijkheid, het gedrag van veel politici.

De dichterlijke activiteiten in het Engels in Oost-Afrika zijn snel toegenomen, en het enthousiasme van jonge dichters is groot. Na de achterstand in de jaren zestig ten opzichte van West-Afrika heeft Nairobi, volgens Heinemann-uitgever James Currey, in de tweede helft van de jaren zeventig inmiddels meer schrijvers en critici dan enige andere stad in Afrika. Adrian Roscoe (1977: 31v) zegt er dit over:

> The work of this new generation is confident and assertive, even when it is imitative. Authors are sure of their targets, aware of pitfalls, decisive about matters of form, and, like an argumentative clutch of Renaissance artists, acutely aware of what rivals finished this morning or will publish this after-

noon. Because of the nature of East African colonialism (...) the new literature, and verse in particular, is more strident in tone than its early West African counterpart, more protesting, more certain of where it wants to move.

In Oost-Afrika is de taalsituatie van invloed op de literatuur in het Engels. Kiswahili als nationale taal met een lange schrijftraditie heeft de moderne Swahili literatuur sterk gestimuleerd. Zowel in Oeganda als in Kenya en Tanzania neemt de Kiswahili poëzie zo'n belangrijke plaats in, dat het ernaar uitziet dat deze in de toekomst zeker de publikaties in het Engels zal gaan overheersen. In Tanzania is dat al het geval. Dichters als de bekende Shabaan Robert en, vandaag, Euphraze Kezilahabi moeten in dit verband genoemd worden. De Engelstalige poëzie is in Tanzania nauwelijks tot bloei gekomen.

Het is overigens een feit dat Swahili dichters Engelstalige dichters beïnvloeden en omgekeerd, wat verrijkend en stimulerend werkt op de creativiteit van beide groepen. Een aantal dichters schrijft zowel in het Kiswahili als in het Engels, bijvoorbeeld de genoemde Jared Angira. Sommigen maken naast het Engels van een andere Afrikaanse taal gebruik. De bekendste van hen is ongetwijfeld Okot p'Bitek die, zoals gezegd, zijn poëzie vanuit het Acoli in het Engels vertaalt. Voordat we zijn werk bespreken, besteden we eerst enige aandacht aan de poëzie van een landgenoot van Okot p'Bitek, Taban lo Liyong.

7.5.6. *Taban lo Liyong*

De Oegandese schrijver Taban lo Liyong lijkt op een kameleon: hij schrijft en verandert daarbij voortdurend van stijl, van invalshoek en zelfs van mening. In tegenstelling tot de door Okot p'Bitek begonnen traditie van het lange gedicht, schrijft hij verschillende soorten proza en poëzie, die hij soms door elkaar gebruikt in één boek. Zijn onderwerpen en beelden komen overal vandaan, Europa, Amerika, Afrika. Hij schrijft vrije verzen en breekt alle regels en voorschriften, vermengt voortdurend proza met poëzie en durft de prille conventie van het letterlijk doorgeven van het traditionele Afrikaanse verhaal te doorbreken door in *Eating Chiefs* (1970) zijn eigen creativiteit, eigen visie, eigen stijl op te leggen aan de Luo volksverhalen. Hij bekritiseert Afrikaanse intellectuelen op tal van punten, spreekt luid schande over de armoede van de geschreven Afrikaanse literatuur, bijvoorbeeld in de inleiding op de poëziebundel *Frantz Fanon's Uneven Ribs* (1971). In die armoede wil hij met alle mogelijke middelen verandering brengen. Taban heeft geen respect voor heilige huisjes en schopt zonder enige schroom aan tegen négritude- en 'African Personality' theorieën:

Strange mules called Négritude
And African Personality
Overran the terrain
And kicked wisdom down
Or above our heads (...)

Overnight
We aged quite a bit
And found heritage grant

To last who knows till when?
And decided we learn no more.

Weren't we humanists true,
And hospitable too?
Can't you see life superb
In the Negro universal?
Isn't Blackness deep?
And the dark skin enigma?
Have you not heard of Songhai
And Leakey's Eden too?
Forget not Zimbabwe...
(p. 120v)

Dwars tegen de normen in zingt hij de lof van al die blanken die de Afrikaanse werkelijkheid beschreven, met al hun eurocentrisme, waartegen de Afrikaanse critici te keer plegen te gaan - hij noemt ze, van Conrad tot Hemingway, van Elspeth Huxley tot Karen Blixen. Toch eindigt hij met enig vertrouwen: de nieuwe schrijvers komen er, maar dat gaat niet vanzelf, Afrika moet er keihard aan werken en zich niet blind blijven staren op het verleden:

Children
If we continue
In traditional obedience
To elders present
The land is lost again:
Times have changed
Other things are not equal;
The well has been disturbed
And must settle again
According to our design.
(p. 142)

Taban provoceert, doet tegenstrijdige uitspraken, afwisselend in prozaïsche poëzie en in poëtisch proza. Steeds komen dezelfde thema's terug, nu eens somber, dan weer cynisch, over de neokoloniale situatie van Afrika waarvoor zeker geen oplossing te vinden is in een terugkeer naar prekoloniale glorie. Taban lo Liyong houdt zich bezig met het heden, bijvoorbeeld in *Another Nigger Dead* (1971), in *Thirteen Offenses Against Our Enemies* (1973) of in *Ballads of Underdevelopment* (1973).

Hij is beschuldigd van bourgeois ideeën, van anti-Afrikaanse gevoelens, van racisme, van arrogantie. Hij blijft een controversieel schrijver, die geen mooie poëzie schrijft, maar wel voortdurend experimenteert in vormen en ideeën die telkens opnieuw tot discussie leiden, waardoor critici hun geest kunnen scherpen. Zijn impact onder de intellectuele elite in Oost-Afrika is daardoor aanzienlijk. Hij richt zich niet tot een groot publiek, maar tot degenen die schrijven of dat willen gaan doen. Zijn werk is een pleidooi voor het meedoen van Oostafrikaanse

schrijvers op het literaire wereldtoneel van vandaag. Hij doet dat op een individualistische, eigenzinnige, kritische, vaak ook cynische manier. Chris Wanjala (1973: 86) noemt Tabans schrijfwijze 'The Tabanic genre', een culturele synthese, experimenteel, instructief:

> He tells the East African writer to be single-minded, to adapt himself to trying situations, and be himself as no one will tell another the answers to life's problems (...) Taban has given writers a rude awakening. He is not exemplary himself, but he is prescribing the complex we need to face the competition of the literary world. (Ibid: 94v)

7.5.7. Okot p'Bitek en de 'Song School'

In een aantal opzichten is Okot p'Bitek het volstrekte tegendeel van Taban lo Liyong, omdat hij juist wel sterk op het verleden gericht is. Daarmee heeft hij sterke impulsen gegeven aan de Oostafrikaanse literatuur in het Engels. In *Homecoming* (1972: 75v) merkt Ngugi op:

> *Song of Lawino* is the one poem that has mapped out new areas and new directions in East African poetry. It belongs to the soil. It is authentically East African in its tone and in its appeal (...) it belongs to a new mood. It is part of a movement.

Dat is duidelijk gebleken. Zoals Césaire en Senghor in de negritude-beweging, heeft Okot p'Bitek school gemaakt in Oost-Afrika. Zijn op de Acoli liedvorm geïnspireerde Engelstalige poëzie is door een aantal dichters enthousiast nagevolgd, zij het niet altijd met evenveel succes.

Okots poëzie wortelt diep in de vruchtbare bodem van de orale Acoli literatuur. Zijn carrière van dichter, zanger, verteller en onderzoeker is steeds gericht geweest op de vraag hoe de traditie dienstbaar gemaakt kan worden aan de hedendaagse literatuur en hoe daarbij westerse oplossingen vermeden kunnen worden. *Song of Lawino* illustreert in vorm en inhoud dit cultureel los van Europa willen zijn. Het was het eerste lange Oostafrikaanse gedicht in het Engels en het introduceerde tevens een nieuwe, in het Engels ongekende kunstvorm:

> Though in the tradition of dirges and elegies, that is to say, on the common theme of expressing sorrow at some death or loss, the formal organization of the poem is in a class of its own. (Wangusa 1973: 46)

*Song of Lawino** bestaat uit dertien delen van wat genoemd zou kunnen worden een dramatische monoloog in de vorm van een klaagzang, waarbinnen twee waardensystemen tegenover elkaar worden geplaatst, dat van 'traditioneel' Afrika en dat van het Westen, respectievelijk vertegenwoordigd door Lawino en haar man Ocol. De structuur van het gedicht is eenvoudig en effectief. Lawino reageert op een aantal westerse voorkeuren van haar man en herinnert eraan hoe hij veranderd is vergeleken bij vroeger. Zij is de traditionele vrouw die door haar verwesterde echtgenoot wordt veracht. Ocol heeft gestudeerd en brengt de meeste tijd in de stad door. Hij is verliefd geworden op Clementine, die 'modern'

is als hij. Zo komt een pleidooi tot stand vóór de oude waarden en een scherpe aanval op wat gezien wordt als westerse verwording van de Afrikaanse gemeenschap op terreinen als godsdienst, politiek, taal, schoonheid, kook- en eetgewoonten, geneeswijzen enz. Het is boeiend vanaf het begin, waar Lawino constateert dat Ocol haar veracht, omdat ze niet op school is geweest, en ze zoekt steun bij de clan:

My clansmen, I cry
Listen to my voice:
The insults of my man
Are painful beyond bearing.

My husband abuses me together with my parents;
He says terrible things about my mother
And I am so ashamed!

He abuses me in English
And he is so arrogant.

He says I am rubbish,
He no longer wants me!
(p. 37)

De Acoli muziek en dansen worden beschreven met enthousiasme, in een steeds sneller ritme:

When the drums are throbbing
And the black youths
Have raised much dust
You dance with vigour and health
You dance naughtily with pride
You dance with spirit,
You compete, you insult, you provoke
You challenge all!
(p. 32)

Lawino koestert zoete herinneringen aan de tijd dat Ocol haar het hof maakte:

When Ocol was wooing me
My breasts were erect.
And they shook
As I walked briskly,
And as I walked
I threw my long neck
This way and that way
Like the flower of the *lyonno* lily
Waving in a gentle breeze (...)

I was the leader of the girls
And my name blew
Like a horn among the Payira.
And I played my bow harp
And praised my love
(p. 58)

De beelden zijn ontleend aan het dorpsleven dat gepresenteerd wordt als een toonbeeld van harmonie. Wat heeft *Uhuru* betekend?

Independence falls like a buffalo
And the hunters
Rush to it with drawn knives,
Sharp, shining knives
For carving the carcass.
And if your chest
Is small, bony and weak
They push you off
(p. 189)

Lawino's klaagzang doet een beroep op de sympathie van de luisteraar of lezer. Het succes is ongekend groot. Het blijkt een van de best verkochte Engelstalige poëziebundels van onze eeuw te zijn (Heron 1976: 35). Na *Song of Lawino* publiceerde Okot p'Bitek ook *Song of Ocol* (1970)*, het antwoord op Lawino's klacht. Het wordt, evenals het eerste boek, gepresenteerd in een dramatische eerste-persoonsmonoloog. Ocol geeft zijn commentaar op de verwijten van zijn eerste vrouw. Hij vindt dat het nieuwe Afrika zich moet ontdoen van de onwetendheid, ellende, achterlijkheid van het verleden. Daarbij heeft het geen Lawino's meer nodig. Ocol wijst haar al in de eerste strofe de deur:

Woman,
Shut up!
Pack your things
Go!
(p. 9)

Song of Ocol overtuigt minder dan *Song of Lawino.* Zou dat komen omdat de auteur zelf niet in Ocols argumenten gelooft? Ocol is nog het meest geloofwaardig wanneer hij een aspect van het oude dorpsleven beschrijft, alvorens dat verachtelijk van de hand te wijzen. In later werk, *Song of a prisoner* en *Song of Malaya* (1971), verplaatst de auteur zijn aandacht van het cultuurconflict naar dat van de maatschappijkritiek. De vorm blijft de — traditioneel gezongen — monoloog, waarin alle personages steeds vanuit het perspectief van een hoofdfiguur worden ge/ien.

De afstandelijke lezer zou zich kunnen afvragen hoe relevant de terugkeer naar het idyllische verleden is en zich wellicht de uitspraak herinneren die Wole Soyinka al in 1967 deed, nl. dat 'the African writer needs an urgent release from

the fascination of the past' (in Wästberg 1968: 19). Toch dient ook een dergelijke uitspraak gezien te worden tegen de achtergrond van waaruit hij gedaan wordt. Het West-Afrika van 1967 is cultureel niet te vergelijken met Oost-Afrika, waar de (neo)koloniale atmosfeer *zo* sterk voelbaar bleef ook na *Uhuru*. Ondanks bepaalde reserves van mensen als Taban lo Liyong bleek de invloed van Okot p'Bitek enorm en zijn navolgers talrijk. De twee bekendste zijn Okello Oculi met *Orphan* (1968) en Joseph Buruga met *The Abandoned Hut* (1969).

Hoe zou het komen dat poëzie zo populair werd en gelezen door Oostafrikanen (en niet alleen door hen!) van zeer verschillende opleiding en achtergrond? Bukenya (1978: 3v) verklaart, vanuit Oostafrikaans oogpunt, het succes als volgt:

> In de eerste plaats gaat het over onszelf, onze situatie van westers opgeleide Afrikanen en de keuzen die dat met zich meebrengt. De vraag wat voor mensen wij zijn en waar we zelf heen willen met onze nieuwe maatschappij. In de tweede plaats is het een voorbeeld van zorgvuldig uitgebalanceerde Oostafrikaanse hedendaagse expressie.

De invloed van het Engels als schrijftaal wordt inderdaad schitterend gecombineerd met andere invloeden, nl. die van de geschreven literatuur in Afrikaanse talen en van de traditionele poëzie: de *song form* is rechtstreeks overgenomen uit de orale voorstelling. Okot heeft het Engels op overtuigende wijze getemd voor Afrikaans gebruik. Na jaren ballingschap tijdens het bewind van dictator Idi Amin keerde hij in 1981 terug naar Oeganda, waar hij in 1982 overleed. Zijn dood betekent het einde van een van de meest markante persoonlijkheden uit de Afrikaanse poëzie. Van het Centraalafrikaanse Engelstalige front - Zambia en Zimbabwe - is in dit opzicht nog weinig te melden, dat internationaal de aandacht heeft getrokken. Hetzelfde geldt, voor zover mij bekend, van Botswana, Lesotho en Namibië. Wat Malawi betreft, noemden we al David Rubadiri, die in Botswana verblijft. De bekendste dichter uit Malawi, Jack Mapanje, zit sinds 1987 zonder proces in de gevangenis. In 1988 ontving hij voor zijn werk de *Poetry International*-prijs, die plaatsvervangend door Wole Soyinka in ontvangst genomen werd in Rotterdam. Zijn poëzie, o.a. de bundel *Of Chameleons and Gods* (1981) is sinds 1985 verboden in zijn land. Mapanjes landgenoten de dichters Frank Chipasula (1984) en Felix Mnthali (1982) leven in ballingschap vanwege de onvrijheid in hun land.

Roscoe (1977) noemde de oogst uit Zambia en Zimbabwe op poëziegebied teleurstellend voor wat betreft de Engelstalige literatuur. Uit Zambia wordt sindsdien weinig nieuws gesignaleerd (vgl. Ward 1986).

De geschreven literatuur in Afrikaanse talen is in Zimbabwe en Lesotho sterk vertegenwoordigd. Het Zimbabwe PEN-Centrum gaf in 1979 *Writing in Zimbabwe* uit, een geschrift waaruit blijkt dat geschreven Shona en Ndebele literatuur in de jaren vijftig tot ontwikkeling kwam. In 1986 verscheen een meer dan vierhonderd pagina's tellende bloemlezing: *Mambo Book of Zimbabwean Verse in English.* De samenstellers Colin en O-lan Style (1986) namen zowel blanke als zwarte auteurs op. De verschillen worden door hen als volgt samengevat:

> The antithesis is that the white writing tended to be weakened by a confused moral position and the black, in a way, by being too certain of the cause; anger can undermine craft. (p. XXVII)

Veel poëzie gaat inderdaad over de bezetting en de onafhankelijkheidsstrijd. Chenjerai Hove (1982, 1985) slaagt erin een lichtere toon te vinden in zijn gedicht *A War-Torn Wife*:

> This war!
> I am tired
> of a husband who never sleeps
> garding the home or on call-up,
> never sleeping!
>
> Maybe inside him he says
> 'I am tired of a wife
> who never dies
> so I could stop guarding.'
> (in: Style 1986: 282)

Een van de weinige dichtbundels van vrouwen is *On the Road Again* (1986) van de bekende vrijheidsstrijdster - ze kreeg de erenaam Freedom - Nyamubaya. Haar poëzie gaat over de oorlog en haar ervaringen in het verzet. Een voorbeeld:

> *Poetry*
>
> One person said,
> you are not a poet,
> but forgot that
> poetry is an art and -
> Art is meaningful rhythm.
>
> Now what is rhythm
> If I may ask?
> Some say it's marching syllables,
> Others say it's marching sounds,
> But tell me how you marry the two.
>
> We fought Shakespeare on the battlefield
> Blacks fought the Boers with their spears
> These are matching syllables
> And is art to some.
> But how can I marry the two?
>
> How about a different rhythm?
> People die in the ghettoes,
> From police raids and army shots.

Workers suffocate under coal mines,
Digging the coal they can't afford to buy
For cooking daily to feed themselves.
Poetic stuff this.

Then let's agree to disagree -
Art serves.
(p. 2)

Voor heel Zuidelijk Afrika geldt dat het stimuleren van de literatuur in Afrikaanse talen rechtstreeks in verband stond of nog staat (Zuid-Afrika!) met het door koloniale regeringen voorgestane beleid van gescheiden ontwikkeling. Een groeiend aantal dichters is daartegen in opstand gekomen met krachtige verzetspoëzie in het Engels. Een belangrijke recente bloemlezing is het *Penguin Book of Southern African Verse* (Gray 1989). Daarin zijn behalve uit Zuid-Afrika ook gedichten opgenomen uit Malawi, Namibië, Swaziland, Zambia, Zimbabwe, Angola en Mozambique.

7.5c. Zuid-Afrika

In de Zuidafrikaanse literatuur wordt vooral duidelijk dat dit land in een fase verkeert die de meeste andere Afrikaanse landen al jaren achter zich hebben. Net als elders in Afrika hebben ook hier zwarte schrijvers gereageerd op blanke onderdrukking. De door de blanken geschreven literatuur wordt in dit boek zoals gezegd buiten beschouwing gelaten. Zoals we al eerder zagen was de vroegste door Afrikanen geschreven literatuur sterk Europees en christelijk beïnvloed (zie p. 96v). Niettemin loopt eigenlijk vanaf het begin de rode draad van het politieke verzet voortdurend door de literaire teksten heen. Al in de jaren tachtig van de vorige eeuw werd het woord als wapen aanbevolen (zie Couzens 1975: 5). In die tijd bestonden de censuurwetten nog niet, maar het vinden van een uitgever was toen al wel een groot probleem voor zwarte schrijvers, doordat ze afhankelijk waren van de goedgunstigheid van de zendingsuitgeverijen die hun eigen normen hadden bij de selectie van manuscripten. In de praktijk bleken kranten en tijdschriften nog de meest effectieve mogelijkheid te bieden tot publiceren. Dat het vooral bladen waren waarin geschreven werd. zou wel eens een van de oorzaken kunnen zijn van de lange traditie van korte geschreven teksten - zowel essays als poëzie en korte verhalen - die in de zwarte literatuur in Zuid-Afrika overheerst tot op de dag van vandaag. Een andere oorzaak daarvan is stellig de politieke situatie die zoveel spanningen oproept dat schrijvers vrijwel nooit de rust hebben om een werk van lange adem te schrijven. In de woorden van Oswald Mtshali (1976: 127):

> The urgency of the situation does not allow time to sit down and pen a lengthy piece of writing as demanded by a novel. Another factor against the novel is that poetry, music and drama can be shared with many other people at the same time. But a novel can only be read alone. I suppose it's the black man's gregarious instinct to share the bitter and the sweet.

Het feit dat de meeste Zuidafrikaanse teksten in bladen verschenen, had mede tot gevolg dat er een hechte relatie ontstond tussen journalistiek, politiek en literatuur. In de jaren vijftig begonnen schrijvers veel openlijker thema's van protest te lanceren. Het waren jaren van hoop: veel leek nog mogelijk vóór 1960, precies zoals in de andere landen van Afrika die begonnen zich voor te bereiden op de onafhankelijkheid. Toen kwam de slachtpartij van Sharpeville, die leidde tot de verharding van het machtssysteem, waarmee 1960 een nieuwe periode inluidde die grote gevolgen had, ook voor de literatuur.

Steeds meer werken werden verboden, steeds meer schrijvers gingen in ballingschap. Aan het einde van de jaren zestig was al de helft van alle Engelstalige Zuidafrikaanse schrijvers (van welke kleur ook) het land uit. Dat was een ingrijpend gebeuren, zowel voor de schrijvers die als balling een moeizaam bestaan moesten zien op te bouwen in het buitenland als voor de cultuur en de literatuur van het land zelf. Zuidafrikaanse lezers en letterenstudenten zijn daardoor het contact kwijtgeraakt met de schrijvers van hun eigen generatie die in ballingschap gingen en wier werken verboden zijn in Zuid-Afrika.

Er is een vacuüm ontstaan in de opeenvolging van literaire generaties. Het is bijvoorbeeld onwaarschijnlijk dat hedendaagse dichters in Zuid-Afrika beïnvloed zijn door werk van belangrijke dichters als Mazisi Kunene, Dennis Brutus, Keorapetse Kgositsile of James Matthews. Dat betekent dat de nieuwe dichters voor zichzelf moesten beginnen, niet vanuit of tegenover een bestaande literaire traditie, maar vanuit hun eigen inventiviteit en ervaring als zwarte mensen in Zuid-Afrika. Stephen Gray (1979: 2) constateert dat de literatuur van Zuidafrikanen in ballingschap 'no longer exists in any real sense for those who stayed behind, or for those who were born after the first losses'.

7.5.8. 'Black Consciousness'

Behalve door de ingrijpende gevolgen van de censuurpolitiek wordt de Zuidafrikaanse literatuur als geen andere literatuur gekenmerkt door de kloof van de Apartheid en de daarmee verbonden cultuurpolitiek. Met een verdeel-en-heers-strategie heeft de regering er systematisch naar gestreefd zwarte mensen niet alleen van de blanken, maar ook onderling naar taal en afkomst te scheiden onder het bedrieglijke motto: ieder zijn eigen taal en cultuur. De zwarte Zuidafrikanen, bewust van de erachter liggende gedachte, zijn vanaf de jaren zestig dit systeem steeds duidelijker van de hand gaan wijzen. Ze hebben zich gerealiseerd dat hun eenheid noodzakelijk is tegenover de onderdrukkende blanke minderheid. Zo ontstond de *Black Consciousness Movement.* In de jaren vijftig gingen zwarte intellectuelen en blanke liberalen nog veel en vriendschappelijk met elkaar om. Dat contact is nu bijna onmogelijk geworden, doordat de meeste zwarten het afwijzen. De goedwillende blanken werden teruggedreven in hun eigen blanke Laager, al wilden ze dat zelf vaak niet. Zwarte organisaties werden steeds vaker verboden en gedwongen ondergronds te gaan. De *Black Consciousness Movement* groeide tegen de verdrukking in. Benadrukt werd wat zwarten samenbindt en wat hen gezamenlijk van de blanken onderscheidt; zwart zijn in die zin ook degenen die volgens Pretoria kleurlingen en Indiërs heten. Het gezamenlijk lot wordt uitgangspunt voor een nieuwe strategie, waarbij de literatuur een functie vervult. Vanwege de eenheid kiezen de zwarte schrijvers vooral voor het Engels

als taal om in te schrijven. Dat is niet het *Queen's English* waarnaar de blanken streven, maar het Engels van de dagelijkse realiteit, 'the language of urgency which we use because we have got an urgent message to deliver' (Mtshali 1976: 127). Naast dit Engels gebruiken veel schrijvers ook hun eigen taal, bijvoorbeeld het Zulu, zoals Mazisi Kunene of het Tswana, zoals Kgositsile. Er zijn ook dichters van wie de moedertaal het Afrikaans is omdat ze van gemengde afkomst zijn. Hun zwarte lezerskring dreigde een tijdlang steeds kleiner te worden omdat het Afrikaans, taal van de blanke Boeren, als symbool van het gehate Bantoe-onderwijs werd beschouwd waartegen de opstand van Soweto in de eerste plaats gericht was. Het is niet zonder betekenis dat een van huis uit Afrikaans schrijvende dichter als Adam Small overging op Engels in zijn bundel *Black Bronze Beautiful* (1975). De in Nederland verblijvende dichter Vernie February (1977, 1982, 1986) heeft naast poëzie in het Afrikaans ook Engelstalige en Nederlandstalige gedichten geschreven. De negatieve visie op het Afrikaans als taal verandert, nu meer schrijvers zich ervan bedienen als van een wapen in de strijd. In zijn boek *The Afrikaners of South Africa. A Culture of the Few* (1989) gaat February uitvoerig in op de kwestie van de taal. Hij citeert de zwarte Afrikaanse dichter Hein Willemse, die zijn visie als volgt formuleert:

> Afrikaans is my language of communication (voertaal), my language in which I live my life (leeftaal), the language in which I write (skryftaal). T have no problem with Afrikaans; as I know it, it is the language of the peasant; Afrikaans is the language of the poor man (...) it is also the language of the struggle of the people. Afrikaans is indeed the language in which we can call for a social, political and economic struggle.' February vervolgt: 'Willemse clearly foresees a revolutionary role for the Afrikaans language within the present day of apartheid.

Sinds het begin van de jaren zeventig worden in de zwarte woonwijken steeds meer poëzieavonden georganiseerd door schrijvers die er voorlezen uit hun eigen werk. Het publiek is enthousiast. Er bestaat grote belangstelling voor de negritude-poëzie zoals die werd gepropageerd door de Franstalige Afrikanen in de jaren voor de onafhankelijkheid van hun landen. Met de negritude-beweging heeft de *Black Consciousness*-beweging veel gemeen. In beide gevallen heeft de onderdrukking door de blanken geleid tot een reactie: in Zuid-Afrika was een *black is beautiful*-campagne het gevolg.

De politieke en sociale veranderingen en de wurgende greep van het Apartheids-systeem riepen ook in de literatuur steeds heftiger reacties op. De generatie die was opgegroeid vóór de jaren zestig was over het algemeen gematigder dan die van de jaren zeventig en tachtig. Een bekende ballingschrijver als Lewis Nkosi vertelde mij in een interview in 1975 dat zijn motief om te gaan schrijven aanvankelijk was geweest aan de blanken te laten zien dat hij dat net zo goed kon als zij. De Zuidafrikaanse schrijvers uit de getto's daarentegen schrijven vooral ofuitsluitend voor hun eigen mensen. Mtshali (1976: 125v) formuleerde het zo: 'The black poets who have sprung from seemingly nowhere are the oases in the bleak desert of black man's life from where he will drink the waters of liberation as he forges his way to the green pastures of complete freedom.' Dat geldt nog steeds.

7.5.9. *Dichters in ballingschap*

In vergelijking met tien jaar geleden is de poëzie veel feller geworden. Een dichter als Arthur Nortje beperkte zich nog vooral tot een zelfverkenning en een persoonlijke klacht, zoals in het gedicht *Waiting:*

The isolation of exile is a gutted
warehouse at the back of pleasure streets:
the waterfront of limbo stretches panoramically -
night the beautifier lets the lights
dance across the wharf.
I peer through the skull's black windows
wondering what can credibly save me.
The poem trails across the ruined wall
a solitary snail, or phosphorescently
swims into vision like a fish
through a hole in the mind's foundation, acute
as a glittering nerve.
(...)
I suffer the radiation burns of silence.
It is not cosmic immensity or catastrophe
that terrifies me:
It is solitude that mutilates...
(1973: 90v)

Hij pleegde op 28-jarige leeftijd zelfmoord in ballingschap in Engeland. De criticus Lewis Nkosi (1982) heeft hem een van de belangrijkste moderne dichters van Zuid-Afrika genoemd. Het werk van Nortje verwijst zelden rechtstreeks naar de politieke situatie van zijn land. Dichters als hij staan ver af van het voeren van actie of het voorstellen van oplossingen voor het Apartheidsprobleem.

Anderen hebben wel steeds geprobeerd een nieuwe richting aan te geven door een politiek protest te laten weerklinken, zowel in hun poëzie als in hun leven. Het voorbeeld van twee dichters in ballingschap, Brutus en Kgositsile, maakt duidelijk dat zo'n protest op heel verschillende manieren vorm kan krijgen. Bij Dennis Brutus overheerst de medemenselijkheid, de tederheid, de deernis. In tegenstelling tot Nortje concentreert hij zich niet op eigen lijden of eenzaamheid, maar op zijn medeslachtoffers. Brutus, die leraar Engels was in Zuid-Afrika, werd in 1963 gearresteerd en bij een poging tot vluchten in de rug geschoten. Anderhalf jaar zat hij gevangen op Robbeneiland, waar zich veel politieke gevangenen bevonden, o.a. de leiders van het *African National Congress* (ANC) Nelson Mandela en Walter Sisulu. In de gevangenis schreef hij gedichten in briefvorm, *Letters to Martha* (1968), die ook in Nederlandse vertaling verschenen (1977). Ook na zijn vertrek in ballingschap blijft Dennis Brutus voortdurend betrokken bij wat er aan het thuisfront gebeurt. Door zijn actie in het buitenland is Zuid-Afrika geweerd van deelname aan de Olympische Spelen. In ballingschap denkt hij later nog vaak terug aan de gevangenis waar op de Zuidafrikaanse vrijheidsdag (26 juni) het *Nkosi sikelela Afrika (God zegene Afrika* - het volkslied van het ANC) wordt gezongen door de gevangenen:

Today in prison

Today in prison
by tacit agreement
they will sing just one song:
Nkosi sikelela;
slowly and solemnly
with suppressed passion
and pent up feeling:
the voices strong and steady
but with tears close and sharp
behind the eyes
and the mind ranging wildly as a strayed bird
seeking some names to settle on...
(Brutus 1973: 109)

Ook Kgositsile verblijft al jaren in ballingschap, nl. sinds 1962. Hij schrijft felle poëzie. Over zijn dichterschap zegt hij: 'een dichter heeft een opdracht, hij moet ook zanger zijn en historicus, cultuur-ontdekker en hij moet propaganda maken voorde zaak waarvoor hij staat' (in *De Groene Amsterdammer* 18-5-1975). Zijn poëzie is beïnvloed door het werk van zwarte militante dichters in Amerika. De tijd van dromen is volgens hem voorbij: *The Present is a Dangerous Place to Live* (1974) noemt hij een van zijn boeken. De Afro-Amerikaanse dichteres Gwendolyn Brooks schreef het voorwoord voor zijn bundel *My name is Afrika* (1971). Daarin roept hij steeds op tot verzet of toont hij visioenen van verandering, zoals in *Epitaph:*

(...)
We were rolling the coffin of imperialism
to the colonial graveyard
And millions of black people were dancing
by the graveside
I was walking down bloodstained streets
of Sophiatown and Harlem
(...)
I was listening to the wind And a voice thundered,
'Damned are they that ransacked the world!'
And Black children laughed and danced
To the rhythms of a new promise
(p. 60)

Evenals veel Afro-Amerikanen gelooft hij sterk in de Panafrikaanse gedachte. In zijn poëzie noemt hij Malcolm X, Aimé Césaire, Patrice Lumumba en Amilcar Cabrai naast elkaar. Zwart-zijn schept een band en die wordt door hem sterk benadrukt. Datzelfde gebeurt ook steeds meer in Zuid-Afrika zelf in de jaren zeventig, maar daar beperkt het zich vooral tot de eigen context: de poëzie wordt als het ware direct op het lijf van de Zuidafrikaanse situatie geschreven.

Een aparte plaats in de Zuidafrikaanse literatuur neemt Mazisi Kunene in. Ook hij leeft in ballingschap. Hij schrijft zijn werk in het Zulu, waarna hij het zelf in het Engels vertaalt. In dat opzicht is hij vergelijkbaar met Okot p'Bitek (zie p. 139). Kunene vindt zijn inspiratie vooral in de Zulu traditie. Hij tekende in het Zulu een Shaka epos op, dat in het Engels verscheen als *Emperor Shaka the Great* (1979). Hij schrijft eveneens politiek gekleurde gedichten, maar daarin klinkt meestal ook de stem van de Zulu traditie mee in beelden en symbolen, zoals in het gedicht *A farewell*, dat hij waarschijnlijk schreef toen hij in ballingschap ging:

I who have sung you songs over the years
I depart.
The staff is broken
The young ebony plant sinks in the mud.
The winds are wailing with seeds.
They will scatter them on the open space
Where rain will give birth to jungles.
I believe in the great day
Which will make our paths meet:
I shall wake then from the desert
Seeing you approach with pots filled with water...
(Kunene 1970: 38)

7.5.10. De 'Staffrider'-generatie

Er is in Zuid-Afrika de laatste jaren een explosie van poëzie losgekomen waarin jonge zwarte schrijvers de ervaringen van de gewone mensen in hun samenleving onder woorden proberen te brengen.

De poëzie van vandaag is al lang niet meer wat Nadine Gordimer (1973: 52) noemde 'megaphone and hiding-place at the same time'. Er wordt luidkeels geprotesteerd, direct, zonder subtiel te zijn. Dat is wat het beste aanslaat bij het publiek in de getto's (vgl. Mutloatse 1980). Een duidelijk keerpunt was in dit opzicht de bundel *Cry Rage* van James Matthews and Gladys Thomas (1972), een felle aanklacht tegen het hele Apartheidssysteem, een rechtstreekse aanval. De regering sloeg terug: het werd de eerste in Zuid-Afrika zelf verschenen dichtbundel die ooit werd verboden. En dat terwijl auteur James Matthews juist poëzie was gaan schrijven omdat al zijn eerder geschreven prozawerk was verboden! Kennelijk was de overheid gaan inzien dat ook poëzie gevaarlijk kan zijn. De dichters hebben zich er niet aan gestoord: 'The banning of one poet encourages ten new ones to take up the pen' (Roberts 1979: 13).

De onheilspellende stem van de poëzie wordt tot in de verste uithoeken van de zwarte wijken gehoord. Er worden literaire avonden en poëzie-workshops gehouden. Ook bij begrafenissen wordt dikwijls poëzie gelezen. In 1978 werd het blad *Staffrider* opgericht door een groep jonge schrijvers, want: 'Een hele nieuwe literatuur klopt op de deur en als onze maatschappij nog wil veranderen zonder in te storten, dan moet zij alle boodschappen ter harte nemen die beschikbaar zijn — de slechte evenzeer als de goede,' aldus het inleidende woord bij het eerste nummer. Het blad schept ruimte voor alle jonge schrijvers en dichters die al jaren

de resultaten van hun creativiteit nergens kwijt konden. De redactie wil met deze nieuwe literatuur de communicatie tussen schrijvers en lexers bevorderen. De auteurs zorgen zelf voor de verkoop van het blad in hun eigen woonwijken. Hoewel het blad van gemengd niveau is, is het toch een belangrijke uitgave op het gebied van de Zuidafrikaanse literatuur, omdat het interessante ontwikkelingen laat zien in de literatuur van het hedendaagse Zuid-Afrika. De thema's zijn eigenlijk nog altijd die van de négritude, maar dan wel toegespitst op de Zuidafrikaanse situatie: het gaat vooral over het *lijden*, het *verzet* en het *idealiseren van Afrika.* Ze komen vaak samen voor in één gedicht. Het vierde thema, dat van de *dialoog,* komt echter niet veel aan bod in de huidige zeer gespannen situatie.

Het is opvallend dat Afrika dikwijls gepersonifieerd voorkomt in de poëzie of wordt aangeroepen als een moeder. In Mazisi Kunenes gedicht *To Africa* wordt zij 'Mother of Continents, begetter of children' genoemd (Roberts 1979: 7). In het titelgedicht van Mtshali's *Sounds of a Cowhide Drum* (1971) wordt de drum 'de stem van Moeder Afrika' genoemd. Ook dichters als Mafika Pascal Gwala gebruikten dit beeld (1977: 4). Mongane Serote (1975: 42) personifieert Afrika en zijn relatie tot haar zo:

> africa i am the tears that have dug your cheeks
> i am this throbbing wound (...)
> i am the rhythm that curls in the river and breaks in the sea

Sepamla (1976: 53), naast Serote een van de beste hedendaagse dichters, gebruikt het beeld van Afrika als een zwart meisje. Deze beide dichters zorgen steeds weer voor verrassende beelden om de Zuidafrikaanse situatie te tekenen. Op de tragische gebeurtenissen in Soweto in 1976, waarover zoveel dichters hun woede uitschreeuwden, reageerde Sepamla met een hele bundel *The Soweto I love.* Het gedicht *Soweto,* waarin hij de South Western Township vergelijkt met gistend deeg dat de pan uitrijst, eindigt met een positieve noot. Ondanks de honderden slachtoffers, waaronder zoveel kinderen, wanhoopt de dichter niet. 'De geschiedenis staat aan onze kant,' is een veel gehoorde stelling: 'the seeds have germinated,' stelt de dichter vast (ibid.: 50). Tn zijn bundel *From Goree to Soweto* (1988) trekt Sepamla de lijn van de slavenhandel vanaf het eiland Goree (door Nederlandse kooplieden zo genoemd naar ons Goeree) voor de kust van Senegal dat hij bezocht door naar het hedendaags Zuid-Afrika. Uit deze bundel komt het begrafenisgedicht *Heroes of the Day:*

> O! carry me on the wings of the times
> to the site of a modern day burial
>
> I want to sing
> I want to dance
> I want to celebrate
> Heroes of the day
>
> O! let me be one of the comrades
> Who set aside one day's burdens

To let their voices shout
To let voices cry out
To let their voices chant all day long
Songs to the glorious heroes

I want to stamp my foot so hard
that the earth cries dust clouds
that rise and clash in harmony with songs of hope

I want to raise my arm so high
that the fingers touch at will toes of the gods
that they too can dance to the rhythm of the new songs

Let my say it humbly
For there is sadness in all this
There's hope in this dying
(p. 21)

De in ballingschap levende Serote is de dichter van de stad zoals de zwarten die kennen, bijvoorbeeld in gedichten als *City Johannesburg, Alexandra, Durban,* in bundels als *Yakhal'inkomo* (1972) en *Tsetlo* (1974). Zijn poëzie laat de strijd om het bestaan zien in een krankzinnig systeem. Wanneer zal de vrijheid komen, is de vraag die Serote net als miljoenen anderen stelt. In *The long road,* een lang gedicht in *The Night Keeps Winking* (1982), zijn eerste bundel in ballingschap, zoekt hij naar het antwoord:

we cannot lie on our back
we cannot stretch our legs and our arms
we cannot show our soft-white belly to the red hot sun
we cannot lie on our back
how, we ask -
is a long road measured?...
(p. 27)

De vraag wordt in de loop van het gedicht telkens herhaald. Het antwoord komt tegen het eind:

if you hear this silence
like a sigh of secret lovers in the dark
not wailing like breaking glass
and you see
a myriad of red, blue, green and yellow flames
scream to the silent sky
and when you touch -
as if a snake twirled and disturbed,
everything shifts and shifts
ah my beloved

this means time is here...
(p. 29)

Voordat het zover is, zal ongetwijfeld nog veel strijdpoëzie opklinken uit de zwarte getto's. Dat gebeurt bij vele gelegenheden en bijeenkomsten, zoals bruiloften, kerkdiensten, begrafenissen enz.

De Anti-Censorship Action Group in Zuid-Afrika probeert een literatuur levend te houden die door de overheid wordt geamputeerd. Er worden avonden georganiseerd waar schrijvers en kunstenaars, tegenstanders van censuur, teksten van gestorven, verboden, verbannen en gevangen collega's lezen, zoals in het Johannesburg Market Theatre, waar in maart 1988 gelezen werd uit het werk van Serote, La Guma, Mandia Langa, Dennis Brutus, Jaki Seroke, Mzwakhe Mbuli, Bessie Head, Govan Mbeki en anderen. Hun namen en vele andere zijn ook terug te vinden in enkele recente publikaties waarvan ik er twee noem: *Ten Years of Staffrider*. *Magazine* verscheen ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van dit tijdschrift met een representatieve bloemlezing uit de jaren 1978-1988. Het blad heeft duidelijk een ontwikkeling doorgemaakt en een belangrijke rol gespeeld in het culturele leven van ontelbare Zuidafrikaanse lezers. Aanvankelijk was het vooral een platform voor jonge auteurs. Later werd het selectieproces strenger. Ook werden teksten van auteurs van vroegere generaties opgenomen, zodat de onderdrukte traditie van verzetsliteratuur hersteld werd. *Staffrider* zal verbonden blijven met de politieke en historische ontwikkelingen die Zuid-Afrika nu doormaakt als een lichtend baken in een buitengewoon cultuurvijandig klimaat.

Een nieuwe tweetalige poëziebloemlezing *SA in Poësie/SA in Poetry* verscheen in 1988 onder de redactie van Van Wyk, Conradie en Constandaras. Deze bijna 900 pagina's tellende bundel bevat voorbeelden van alle ideologische bloedgroepen en historische ontwikkelingen uit de Zuidafrikaanse poëzie sinds de prekoloniale tijd tot nu toe.

8. Romans

8.1. Inleiding

Tot in de jaren vijftig had de poëzie duidelijk de overhand op de romanliteratuur, maar daarin is geleidelijk verandering gekomen. De hedendaagse prozaïsten hebben vanaf het begin een overwegend kritisch-realistische traditie opgebouwd en de roman geniet als genre een steeds groeiende populariteit in onafhankelijk Afrika.

Zoals alle literatuur wordt ook de Afrikaanse roman gedeeltelijk bepaald door het voortzetten van voorafgaande tradities en gedeeltelijk door zich daartegen af te zetten. De roman was 'nieuw' in Afrika, want er bestond van dit genre geen equivalent in de orale literatuur. De oorzaak daarvan ligt enerzijds in de omstandigheid dat de roman nu eenmaal het produkt is van een schriftcultuur, ook in het Westen, en anderzijds (daarmee samenhangend) in de maatschappelijke voorwaarden die het ontstaan van de roman lijken te bepalen.

In Europa worden als oorzaken van het ontstaan van de roman in de achttiende eeuw de opkomst van de bourgeoisie en de beginnende industrialisatie genoemd alsmede de omstandigheid dat een bepaalde maatschappelijke groep meer vrije tijd krijgt en grote aantallen mensen leren lezen. Waarschijnlijk moet ook het groeiend individualisme worden genoemd. In het vorige hoofdstuk werd verwezen naar de Zuidafrikaan Oswald Mtshali, die als reden voor de geringe populariteit van de roman bij het hedendaagse zwarte lezerspubliek in dat land opgaf dat poëzie en drama met anderen samen gedeeld en genoten worden, terwijl een roman in eenzame afzondering gelezen wordt.

Volgens Obiechina hebben alfabetisering, scholing en de groei van de massamedia grote maatschappelijke en culturele veranderingen teweeggebracht in West-Afrika en daarmee bijgedragen tot de ontwikkeling van de roman in dat gebied, waarbij toenemend individualisme en grotere maatschappelijke mobiliteit een rol speelden:

> The novel, a non-indigenous form and the most individualistic of literary forms, can be said to have emerged in West Africa at a time when society became sufficiently individualized and heterogeneous to produce potential authors with adequate literary training, imaginative complexity and a firm emphatic power, wanting to explore diverse characters and situations within a complex narrative medium, and to enter vicariously into the characters and situations thus explored. (Obiechina 1975: 261)

Daaraan kan worden toegevoegd de groei van een eigen Afrikaans lezerspubliek.

Er zijn ongetwijfeld vergelijkingen mogelijk tussen de voorwaarden die ten

grondslag lagen aan het ontstaan van de roman in het achttiende-eeuwse Europa en die in Afrika rond de jaren vijftig van deze eeuw. Dat neemt niet weg dat er ook grote verschillen bestaan. De Afrikaanse roman is geboren uit de moeizame verhouding tussen de eeuwenoude Afrikaanse cultuur en de van buitenaf opgedrongen westerse cultuur. Het is daardoor een heel ander soort roman geworden dan de Europese. De *couleur locale*, de taalachtergrond en het perspectief op de 'werkelijkheid' zijn in Afrika zo volstrekt verschillend van die in Europa, dat deze romans onmogelijk in de westerse literatuur kunnen worden ondergebracht, al hebben Europese critici dat gemakshalve of uit koloniale of paternalistische overwegingen dikwijls geprobeerd.

Om inzicht te krijgen in de beginperiode van de Afrikaanse roman is het van belang rekening te houden met de twee grote literaire tradities waaruit deze is voortgekomen: de Afrikaanse orale verteltraditie en de Europese roman zoals de Afrikanen die vooral via het onderwijs leerden kennen. Over de orale traditie en de mondelinge vertelling is in het eerste deel van dit boek gesproken. De invloed van de Europese roman op de Afrikaanse romanschrijver moet vooral gezien worden in de koloniale context. Qua vorm wordt de lijn van de negentiende-eeuwse Europese roman in zekere zin voortgezet, maar de binnen dit genre bestaande exotische en koloniale thematiek wordt duidelijk door veel schrijvers van de hand gewezen.

Het 'terug naar de natuur' waartoe Rousseau al had opgeroepen, heeft vanaf de achttiende eeuw veel Europese romantische schrijvers geïnspireerd tot het schrijven van exotische romans. Vooral in Frankrijk kwam dit genre tot ontwikkeling in de negentiende eeuw; *Atala* van Chateaubriand, *Une année dans le Sahel* van Fromentin of *Tamango* van Prosper Mérimée zijn er voorbeelden van, maar er is meer aan de hand. In het Europese denken over Afrika heeft de 'ontdekking' van dit werelddeel diepe sporen achtergelaten. Naarmate de Europeanen meer in contact kwamen met Afrika begon dit contact een rol te spelen in de westerse literatuur. Van het thema van Afrika en de Afrikaan is veelvuldig gebruik gemaakt. In exotische reisverhalen en later, vanaf het eind van de negentiende eeuw, in koloniale romans, krijgt de westerse lezer het beeld geschilderd van een duister en primitief Afrika, een woest en ontoegankelijk decor, tegen de achtergrond waarvan de kloekmoedigheid van de blanke held des te duidelijker moet uitkomen. Van tijd tot tijd wordt het personage van de 'nobele wilde' geïntroduceerd; vaker is het de zwarte heiden. Het beeld sluit aan bij de rassentheorieën van iemand als de Comte de Gobineau en diens *Essai de l'inégalité des races humaines* (vier delen 1835-1855), waarin de auteur wilde bewijzen dat hijzelf en zijn rasgenoten een superieure categorie van de menselijke soort vormden. Mede daardoor is het westerse superioriteitsgevoel versterkt. Ook in de populaire cultuur werd het stereotiepe beeld van 'Wit over Zwart' voortdurend bevestigd (zie Nederveen Pieterse 1990).

In de Europese roman heeft Afrika herhaaldelijk als kader gediend voor gebeurtenissen waarin blanken lange tijd de belangrijkste personages bleven. Een voorbeeld daarvan zijn de reisverhalen van Daniel Defoe, een auteur die sensationele avonturen plaatste in een geheimzinnige, barbaarse context. De mythe is al compleet in een boek als *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720). Over dit boek merkt Obiechina (1975: 18) terecht op,

dat de meeste stereotiepe trekken die zo kenmerkend zijn voor latere Europese boeken over Afrika hierin al voorkomen: het irrationele en lichtgelovige van de Afrikaan, zijn neiging om voedsel, vee en andere eerste levensbehoeften te verkwanselen voor het bezit van een paar stukjes ijzeren of zilveren kitsch uit Europa; Afrika's povere materiële ontwikkeling (wat voor Europeanen dikwijls gelijkstond met de afwezigheid van beschaving); de fabelachtige rijkdom van het werelddeel dat er alleen nog op leek te wachten om geëxploiteerd te worden door inventieve Europeanen; de angst voor de blanke en zijn geweer — dit alles ondersteund door een ongebreideld paternalisme, het belang van de beschavingsmissie van de blanke, zoals die tot volle ontwikkeling kwam in de Victoriaanse tijd.

De literatuur heeft in ruime mate bijgedragen aan de vorming en instandhouding van dergelijke mythen en vooroordelen. Na de exotische schrijvers zijn het de koloniale auteurs die zich naar hartelust te buiten gaan aan alle mogelijke clichés en stereotypen van ras en kleur. Een schrijver als Pierre Loti laat in dit opzicht niets aan duidelijkheid te wensen over in zijn *Roman d'un Spahi* (1881), maar er zijn talloze andere voorbeelden.

Hoe dichter we bij de twintigste eeuw komen, des te vanzelfsprekender beginnen Europese schrijvers zich op te werpen als kenners van Afrika en Afrikanen. Afrika ligt steeds vaster in de greep van de kolonisatie en het aantal koloniale Europeanen groeit voortdurend. Veel blanken hebben 'daarginds' een broer of neef zitten en het Europese publiek raakt ingewijd in de exotische koloniale sfeer: het smult van de koloniale romans. Daarin wordt de visie gegeven van de kolonisator op de gekoloniseerde, volgens diens eigen koloniale maatstaven, waarbij eeuwenlang domineren het hem vrijwel onmogelijk heeft gemaakt die eigen visie te relativeren of te luisteren naar wat anderen te zeggen hebben – met name over hém.

Een volk wordt altijd slecht beoordeeld als alleen zijn bezetters geciteerd en gelezen worden, heeft de schrijver Bernard Dadié uit Ivoorkust eens opgemerkt. Europa doet er lang over om iets van deze waarheid te begrijpen, zo blijkt uit de meeste door Europeanen over Afrika geschreven romans: ze onthullen eigenlijk meer over de mentaliteit van de Europeanen dan over Afrika en de Afrikanen. Over het algemeen is in deze romans de tegenstelling tussen een lucide Europa en een duister Afrika, tussen een uitverkoren Blanke en een verdoemde Zwarte te vinden.

Tegen de achtergrond van deze exotische en koloniale literaire traditie zijn de eerste Afrikaanse romanschrijvers begonnen hun eigen versie te geven van de confrontatie tussen Afrikanen en Europeanen in Afrika. De blanke vooroordelen moesten vernietigd worden. Vanuit Afrika gezien was 'de werkelijkheid' geweld aangedaan en moest er nu verteld worden hoe het 'echt' geweest was. In commentaren en interviews hebben Afrikaanse auteurs dat meer dan eens bevestigd. "an de bekende Nigeriaanse schrijver Chinua Achebe is bekend dat hij vooral is begonnen met het schrijven van zijn eerste roman *Things Fall Apart* (1958) om het eurocentrische beeld van Afrika te corrigeren zoals Joyce Cary dat in een roman als *Mr. Johnson* had geschilderd. In een interview formuleerde Achebe het als volgt: '(...) 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 en

Pieterse 1972: 4). Zo blijken schrijvers in Afrika te reageren op de Europese romantraditie: ze gaan het genre beoefenen, maar zetten zich er tevens in bepaalde opzichten tegen af.

In een later essay, *An Image of Africa* (1978), heeft Achebe ook de visie van Joseph Conrad op Afrika bekritiseerd. Daarin kwam hij tot de conclusie dat Conrad een grote racist was:

> That this simple truth is glossed over in criticisms of his work is 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 agelong 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 (...) The time is long overdue for taking a hard look at the work of creative artists who apply their talents, often considerable as in the work of Conrad, to set people against people. (p. 9)

Veel Afrikaanse schrijvers voelden zich net als Achebe verplicht het een en ander recht te zetten met betrekking tot de koloniale aanwezigheid van Europa in Afrika en de manier waarop de stereotiepe beeldvorming over Afrikanen zich had vastgezet in het Europese denken, vooral ook dank zij de literatuur. Een van de consequenties was dat de schrijvers aanvankelijk dan ook minstens evenzeer schreven voor een Europees als voor een Afrikaans publiek: om de koloniale mentaliteit te veranderen richtte men zich een tijdlang tot de drager daarvan. Eén ding was in de koloniale literatuur altijd systematisch naar voren gebracht, nl. dat Afrikanen geen cultuur en geschiedenis hadden. Dit blijkt uit studies over dit onderwerp als Fanoudh-Siefers *Le mythe du nègre et de l'Afrique Noire dans la littérature française* (1968; zie ook Hoffmann 1973; Miller 1985) of Micere Mugo's *Visions of Africa* (1978).

Die mentaliteit is overigens niet uit het westerse denken verdwenen, zoals blijkt uit veel berichtgeving over Afrika in pers en media, en heel wat beeldromans en stripverhalen die nog altijd bij duizenden verkocht worden. Ideeën die de 'elite' in eigen kring verbreidt, vinden meestal pas later ingang bij andere bevolkingsgroepen, waar ze moeilijk te bestrijden zijn, zolang er geen beleid is dat daarop duidelijk gericht is. Mythen die via de literatuur zijn binnengedrongen, kunnen daaruit pas weer verwijderd worden, als er genoeg schrijvers zijn die dat willen.

In de Franstalige Afrikaanse romanliteratuur zijn de blanke personages vaak uitvoerig beschreven tot in de jaren zestig. In romans kunnen we lezen hoe men in Afrika de Europeanen bekijkt na zoveel eeuwen van betrekkingen op voet van ongelijkheid. Terecht heeft de antropoloog Herskovits in *The Human Factor in Changing Africa* (1962) opgemerkt dat de Afrikaanse literatuur van belang is voor Afrika én voor de westerse wereld, omdat zij een nieuw licht werpt op wat hier zo dikwijls 'donker Afrika' is genoemd. Met name de romans geven een beeld van de maatschappij waarin de auteurs zijn opgegroeid: tot aan de jaren zestig was dat een koloniale maatschappij waarin blanken de dienst uitmaakten in

Frans- en Engelssprekend Afrika. In de Portugese gebieden duurde die situatie voort tot in de jaren zeventig, terwijl de blanke overheersing in Zuid-Afrika nóg niet voorbij is. De Afrikaanse roman laat bijvoorbeeld zien wat onderdrukking en racisme betekenen voor wie daaronder te lijden heeft. Of hoe het ervaren wordt, dat de eigen cultuur dreigt te worden opgeslokt door die van de overheersende mogendheid. De enorme invloed van de westerse cultuur, onderwijs, administratie en missie, de overgang van 'traditionele' naar 'moderne' samenleving, van collectiviteit naar individualisme, al dergelijke zaken worden aan de orde gesteld door Afrikaanse romanschrijvers.

In de meeste romans wordt overigens niet zwart-wit gedacht waar het de relatie tussen Europeanen en Afrikanen betreft. Het is beslist niet zo dat de Afrikanen als bij uitstek heilig en onschuldig worden afgeschilderd en de blanken per definitie slecht worden genoemd. Meestal wordt een genuanceerd beeld gegeven. Over het algemeen wordt de kolonisatie scherp afgekeurd, terwijl niettemin bepaalde aspecten van de Europese inbreng naar waarde worden geschat. Het is duidelijk dat de westerse cultuur een stempel heeft gedrukt op Afrika en niet steeds in gunstige zin. De romans tonen aan dat de kolonisatie inderdaad technische ontwikkeling met zich meebracht, maar vooral ook onderdrukking, racisme en geweld, wat in Europa vaak werd ontkend, gebagatelliseerd of niet geweten.

In de romanliteratuur van onafhankelijk Afrika is het 'blanke' thema geleidelijk verdwenen. De eigentijdse maatschappijproblemen beheersen de roman, nu zwarte leiders aan het hoofd staan van Afrikaanse naties. Het is opvallend dat de belangrijkste thematiek, zowel voor als na de onafhankelijkheid, gaat over de Problematiek van culturele en maatschappelijke verandering en de gevolgen daarvan voorde menselijke relaties in de samenleving, zoals die tussen dorps- en stadsbewoners.

Hoewel de roman in Afrika zich pas in de twintigste eeuw is gaan ontwikkelen, is het ontegenzeglijk snel een springlevend genre geworden, dat niet meer weg te denken is uit de Afrikaanse letteren.

Er zijn in Afrika ook veel korte verhalen geschreven, dikwijls door auteurs die ook andere vormen van literatuur beoefenen. Op dit genre wordt hier niet apart ingegaan, al zal het incidenteel ter sprake komen, wanneer het korte verhaal een speciale functie vervult, zoals in Zuid-Afrika. Veel schrijvers van korte verhalen houden zich net als romanciers bezig met de samenleving van vandaag en snijden net thema van de verandering aan, zoals de Ghanese schrijfster Ama Ata Aidoo doet in haar bundel *No Sweetness Here* (1970). Korte verhalen zetten ook dikwijls de traditie van het orale korte verhaal voort, doordat auteurs ze veelvuldig min of meer letterlijk optekenen uit de mond van oude vertellers. Een van de bekendste is Amadou Koumba, wiens verhalen door de al eerder genoemde tt'rago Diop werden verzameld, o.a. in *Les contes d'Amadou Koumba* (1947). De Nigeriaan Amos Tutuloa staat eveneens in deze traditie, met dien verstande dat hij zelf eenheid aanbrengt in een hele reeks verhalen uit de Yoruba traditie dank zij één gemeenschappelijke held-verteller (zie ook p. 182v).

Elke auteur combineert in zijn werk zijn fantasie met zijn persoonlijke en maatschappelijke referentiekader. Dat kader wordt in Afrika gekenmerkt door een nog altijd invloedrijke orale traditie en deze vindt op tal van manieren haar weg in de Afrikaanse roman. Het mondeling vertelde dierenverhaal of sprookje

kent vele varianten, waarbij de moraal dikwijls gelijk blijft. De soepele structuur van zulke verhalen biedt de schrijver allerlei mogelijkheden om ze in te lassen in romans. Chinua Achebe bijvoorbeeld is een meester in het integreren van Ibo verhalen in een roman als *Things Fall Apart* (1958). De oude verhalen blijven niet op zichzelf staan, maar verwijzen naar parallelle of toekomstige gebeurtenissen in de roman. Soms ook vormt zo'n verhaal een trait-d'union die twee delen of hoofdstukken van een roman met elkaar verbindt, twee tijden of twee ruimten, bijvoorbeeld werkelijkheid en het bovennatuurlijke.

In de orale vertelling is de dialoog tussen verteller en publiek essentieel en de participatie van de toehoorder van groot belang. Het vraag/antwoord-procédé in de Afrikaanse roman gaat daarop terug: de verteller richt zich tot de lezer of tot een van zijn personages. Ook spreekwoorden, vergelijkingen en zegswijzen zijn talrijk: ze worden ingevlochten in de spreektaal van (vaak vooral oudere) personages in dialogen, maar ook op het niveau van het vertellen en beschrijven. In *Things Fall Apart* lezen we op de eerste bladzijde dat Okonkwo's faam groeit 'als een bosbrand in de harmattan'. Fama, de held uit Ahmadou Kourouma's *Les soleils des indépendances* (1968), is diep gezonken als 'een oude panter die zich verlaagd ziet tot ruzies over aas met hyena's' (p. 10).

Orale procédés en teksten worden op zeer uiteenlopende manieren in geschreven teksten verwerkt, wat steeds tot nieuwe connotaties leidt in de afzonderlijke romancontext. Net als eerder bij de poëzie, zullen we ook hier een beperkte keuze moeten maken uit de grote hoeveelheid schrijvers en materiaal. Per taalgebied en periode kunnen niet meer dan twee of drie van de bekendste romans of auteurs kort besproken worden en nog enkele andere namen en titels genoemd. Daarmee wordt geen recht gedaan aan een groot aantal auteurs die zeker ook onze aandacht verdienen. Wie meer wil weten, kan in de bibliografie terecht.

8.2. Franstalige romans

Zoals de Franstalige Antilliaanse dichter Aimé Césaire een grote rol speelde in de negritude-beweging die zich ontwikkelde in de Franstalige poëzie, zo moet ook in het geval van de roman een Antilliaanse schrijver genoemd worden, die grote invloed heeft gehad op een aantal Franstalige Afrikaanse antikoloniale romanciers van het eerste uur.

8.2.1. René Maran en de beginperiode

René Maran, die in 1887 geboren werd uit Guyanese ouders, groeide op in Frankrijk en werd, naar het leek, volmaakt geassimileerd door de Franse cultuur. Hij werd koloniaal ambtenaar en kwam in die functie van 1915 tot 1921 in Ubangi-Chari (nu Centraal-Afrikaanse Republiek) terecht. Bij zijn terugkeer publiceerde hij een roman over zijn ervaringen, *Batouala*, die insloeg als een bom, te meer daar het boek datzelfde jaar bekroond werd met de Prix Goncourt. *Batouala* markeert duidelijk een moment in de geschiedenis van de koloniale roman. Het boek vormt om zo te zeggen een tussenschakel tussen de Franse traditie van de koloniale literatuur en de antikoloniale Franstalige Afrikaanse roman. De woedende reacties op het verschijnen van dit boek in Frankrijk zijn

veelbetekenend en geven enigszins aan hoe weinig de publieke opinie oog had voor misstanden in de koloniën. Maran werd door zijn roman ernstig geschaad in zijn carrière als ambtenaar: een hetze in de Franse pers bracht hem op grove wijze in diskrediet. Het Franse publiek keurde de roman af, omdat daarin een kritisch geluid ten aanzien van de uitvoering van de Franse koloniale heilige opdracht te beluisteren viel. In een voorwoord bij *Batouala* verzekert Maran de lezer dat hij tijdens zijn koloniale jaren in Afrika zijn best heeft gedaan te noteren wat de mensen zeiden en te beschrijven wat hij zag in Afrika. Uit dat materiaal schiep hij zijn roman. Hij was niet tegen het principe van de kolonisatie — hij was tenslotte zelf een koloniale ambtenaar - maar wel tegen de manier waarop het toeging in de koloniale *praktijk* zoals hij die had leren kennen. Maran geloofde in de Franse cultuur en deed een beroep op zijn collega's, de Franse schrijvers, om solidair te zijn met zijn kritiek op de verschrikkingen van de kolonisatie en mét hem de aandacht te vestigen op de misstanden... 'in naam van Frankrijk', want hij kende zelf ook een ander (= het 'echte') Frankrijk en dat moest volgens hem zorgen dat de toestand in de koloniën zou veranderen.

Wat de Franse politici nog het meest schokte, was ongetwijfeld het feit dat Maran als eerste zwarte schrijver in Frankrijk de waarheid aan het licht bracht en onthulde wat zwarten dachten van de Europese bezetting. De roman werd door de Franse koloniale autoriteiten in alle koloniën verboden. Dank zij de Prix Goncourt kreeg de roman ook internationaal aandacht. Niettemin probeerden de Franse koloniale verantwoordelijken de zaak in de doofpot te stoppen. Er kwam geen onderzoek. René Maran verklaarde niets anders gedaan te hebben dan zijn burgerplicht. Jaren later, toen Gide zijn *Voyage au Congo* (1927) schreef en ook andere schrijvers in hetzelfde voetspoor traden, begreep Maran dat het toch niet allemaal tevergeefs was geweest.

Marans invloed op Afrikaanse romanciers staat vast. Voordat het echter zover was, verscheen een aantal door Afrikanen geschreven romans die de koloniale traditie juist leken voort te zetten. Het zijn echte produkten van het koloniale systeem waarin de officiële propaganda van het zogenaamde *humanisme franco-africain* de toon aangaf, tot meerdere glorie van de metropool. Voorbeelden daarvan zijn romans van Félix Couchoro uit Togo *ah L'esclave* (1929) en *Amour défétícheuse (* 1940). In tegenstelling tot René Maran, die de negatieve effecten van de kolonisatie onthulde, stelt Couchoro de voortreffelijkheid van het christelijke Westen tegenover het duistere en fetisjistische Afrika. Daarbij mag niet vergeten worden dat deze schrijvers vrijwel uitsluitend schreven voor een Euro-Pees publiek en daaraan concessies deden.

Dergelijke romans werden dikwijls voorzien van onvoorstelbaar bevoogdende voorwoorden van de hand van koloniale ambtenaren die daarmee de Franse uitgever en lezers wilden overtuigen van de kwaliteit van het werk, dat uiteraard volledig te danken was aan 'onze eigen' Franse cultuurpolitiek. Niettemin wordt ook in die eerste Afrikaanse Franstalige romans al duidelijk gemaakt dat Afrikanen een eigen georganiseerde maatschappijvorm hadden en een eigen geschiedenis, bijvoorbeeld in Paul Hazoumés *Doguicimi* (1938), roman uit Benin. Daarmee werd dan het argument uit de koloniale literatuur dat niets van dat alles ooit bestaan had in Afrika, ontzenuwd. Toch blijven die eerste schrijvers óf ambivalent óf timide in dit opzicht: ze nemen nog geen duidelijk standpunt in ten

aanzien van de kolonisatie en de rol van de Franse 'beschaving'. Een Senegalese schrijver als Bakary Diallo in *Force-Bonté* (1926) bewondert de blanken, i.c. de Fransen, die gekomen zijn om de onbeschaafde Afrikanen te redden uit de duisternis en die zo hun plicht vervullen tegenover de mensheid: 'de macht van de Fransen is groot genoeg om al het kwaad van alle volken van Afrika te weren' (p. 93). Diallo accepteert van harte het paternalisme van de kolonisator die als een strenge vader beslist over zijn minderjarige kinderen, de dociele initiatiefloze zwarten.

Diallo schrijft een autobiografie, waarin hij begint als jonge herder die de kudden van zijn vader verlaat om in 1911 dienst te nemen als vrijwilliger, omdat hij een ander leven wil leiden dan de mensen thuis. Hij beschrijft uitvoerig zijn ervaringen als *tirailleur sénégalais* in het Franse leger tijdens de Eerste Wereldoorlog. Na de strijd, o.a. in Marokko, gaat het leger naar Frankrijk, waar de bevolking de soldaten met groot enthousiasme binnenhaalt. Hij beschrijft als een van de eerste Afrikaanse schrijvers zijn indrukken van de metropool. Later wordt hij gedemobiliseerd, nadat hij ernstig gewond is geraakt. Uiteindelijk keert hij met een militaire medaille terug naar Senegal waar hij, autodidact, zijn verhaal schrijft en het manuscript voltooit. Het Frans werd gecorrigeerd door de Franse madame Lucie Cousturier. Dank zij haar relaties met uitgeverij Rieder verscheen *Force-Bonté* uiteindelijk in Parijs met een Frans voorwoord. Het is een duidelijk voorbeeld van de bevoogding en bevestiging van het koloniale systeem die de beginfase van de Afrikaanse romanliteratuur kenmerken. Als literatuur levert het weinig meer op dan een curieus document. Hetzelfde geldt voor een aantal andere titels in dit genre die hier verder onbesproken blijven.

Het is opvallend dat in de roman net als in de poëzie Senegal voorop loopt in de Franstalige literatuur in Afrika, vanaf het allereerste vrij simpele verhaal van Ahmadou Diagne (1920) en de al genoemde roman van Diallo tot aan werk van Ousmane Socé als *Karim* (1935) en *Mirages de Paris* (1937). Socé's romans gaan vooral over de ontmoeting van twee culturen en de problemen die de verschillende en dikwijls tegengestelde waardensystemen met zich meebrengen. In *Mirages de Paris* wordt het thema toegespitst op een liefdesgeschiedenis tussen de Afrikaan Fara en het Franse meisje Jacqueline in Parijs. Dit is trouwens een onderwerp dat ook later menig romanschrijver heeft beziggehouden, o.a. de Kongolees Jean Malonga (1954) en de Senegalese auteurs Cheik Hamidou Kane (1961) en Sembène Ousmane (1956 en 1958).

Uiteraard is er sinds de verschijning van deze eerste titels veel gebeurd op het gebied van de roman. De vijftien jaar die het eind van de Tweede Wereldoorlog scheiden van het jaar 1960, waarin de meeste Franse koloniën onafhankelijk werden, brengen interessante ontwikkelingen op gang. Het engagement bepaalt de manier van schrijven van veel auteurs in die jaren, maar dat engagement wordt op verschillende manieren ingevuld. Over en weer herkennen en waarderen de schrijvers dat niet altijd als zodanig in elkaars werk en omdat ze dikwijls ook fungeren als elkaars criticus, lezen we meer dan eens een vermanend woord aan het adres van een bepaalde romancier die zich te vrijblijvend zou hebben opgesteld.

8.2.2. *Camara Laye*

De Guinese auteur Camara Laye heeft zulke kritiek van verschillende kanten te horen gekregen na het verschijnen van zijn roman *L'enfant noir* (1953), die bekroond werd met de Franse Prix Charles Veillon. Hem werd verweten dat hij zich niet bezighield met de actualiteit, maar vluchtte in het verleden van een geïdealiseerd Afrika. Nu lijkt dit een onterecht verwijt, maar het moet gezien worden tegen de achtergrond van de koloniale tijd. *L'enfantnoir* is een autobiografisch verhaal dat het 'Afrika van vroeger' beschrijft, zoals een Afrikaan zich dat herinnert. Het boek onderscheidt zich daarbij van het exotische en koloniale genre zoals dat in Frankrijk bestond. In *L'enfantnoir* - een boek dat in elf talen vertaald werd — komen we in aanraking met het dorpsleven, zoals talloze kinderen in Afrika dat uit eigen ervaring kennen. Daarin spelen geloof in goden en geesten een rol evenals initiatieriten en totems. Laye is zelf geboren in het dorpje Kouroussa, waarin een groot deel van de roman zich afspeelt. Zijn voorvaders behoorden tot de dynastie van de Keita's, die eeuwenlang over het Mandinka rijk heersten, dat we al leerden kennen in verband met het *Sunjataepos.* Hij maakt op die afkomst geen toespeling in dit boek, maar wel wordt duidelijk hoe kostbaar in zijn ogen de eigen Afrikaanse traditie is.

Camara Laye vertelt bijvoorbeeld hoe zijn vader bij diens werk als goudsmid magische spreuken formuleert: goud smeden is niet alleen een kwestie van techniek, maar veel meer dan dat, een magisch gebeuren dat begeleid wordt door een harpspelende *griot* die lofliederen zingt op de kunstenaar en op het kunstvoorwerp dat onder diens handen bezig is tot stand te komen, een fraai bewerkte drinkbeker. Zo maakt de auteur duidelijk dat het woord van de zanger ook de andere kunstenaar inspireert.

Het wezenlijk belang van het woord in de Afrikaanse cultuur blijkt ook uit Laye's laatst verschenen boek - hij stierf in 1980 in ballingschap in Senegal - *Le Maître de la Parole* (1978), waarin hij een versie van het Westafrikaanse *Sunjata epos* optekende uit de mond van een oude verteller. Zijn tweede roman, *Le regard du roi**, verscheen in 1954. Ook in dit boek gaat het over de Afrikaanse rurale samenleving, maar deze wordt nu van buitenaf beschreven, vanuit het perspectief van een Europeaan, die het belangrijkste personage is in het verhaal. Deze Clarence, zoals hij heet, komt in Afrika in een situatie terecht waarin hij geïsoleerd raakt van zijn medeblanken: hij zit zonder geld en heeft van hun kant geen enkele hulp te verwachten. Noodgedwongen probeert hij dan zich aan te Passen aan een wereld waarvan hij weinig of niets begrijpt. Het wordt een initiatietijd, waarin hij voortdurend lessen krijgt in Afrikaans denken en Afrikaanse wijsheid. *De blik van de koning* (zoals het boek in de Nederlandse vertaling heet, 1979) is een boek vol symboliek. Het opent met een citaat van Kafka en het is meermalen met werk van Kafka vergeleken. Is het een knappe allegorie? Of gaat het om het verschil blank-zwart? Of om het vinden van een doel in een chaotisch bestaan? Of om een zoektocht van de mens naar God? Het is allemaal mogelijk. Clarence, de Europeaan, moet alles nog leren. Hij ontmoet een bedelaar die aanbiedt een goed woordje voor hem te doen om hem aan een baantje te helpen. Clarence verzekert hem dat hij alles wel doen wil, zelfs het werk van trommelslager.

'Dat is helemaal geen eenvoudig werk,' zei de bedelaar. 'De trommelslagers behoren tot een adellijke kaste en het beroep is erfelijk. O zeker, u zou op de trommel hebben kunnen slaan, maar het zou zinloos geroffel geweest zijn, uw getrommel zou geen enkele betekenis hebben gehad. Ook daarbij moet u wel weten. . . dat u een blanke bent!'

'Dat weet ik,' zei Clarence. 'Het heeft geen zin dat ieder ogenblik weer tegen me te zeggen. Ik weet dat beter dan u. U begint me zo langzamerhand te ergeren.'

'Ja, de blanken denken dat ze alles beter weten,' ging de bedelaar verder. 'En wat weten ze eigenlijk?' (p. 37)

Zo begint de heropvoeding van de hoofdfiguur. Hij krijgt een hele reeks lessen, de meeste tamelijk pijnlijk, voordat hij door de koning geaccepteerd wordt en 'erbij kan horen'. De koning is een symbool van menselijkheid en eenheid. Het einde van de roman zou kunnen betekenen dat de blanke in Afrika er pas weer bij kan horen als hij bereid is niet alleen lessen te geven, maar ook te leren.

Dramouss (1966), Laye's laatste roman, is een autobiografisch vervolg op *L'enfantnoir*, al draagt de hoofdpersoon een andere naam. Na zes jaar in Europa te hebben doorgebracht keert hij terug naar Conakry en Kouroussa in Guinee, waar nu onafhankelijkheid heerst. Het is een politieke roman, waarin openlijk kritiek geuit wordt op de regering die de democratie in de kiem heeft gesmoord. De figuur van Dramouss is een godin die aan de held Fatouman in de droom verschijnt. Zij kondigt hem aan dat de 'Zwarte Leeuw' zal komen, het symbool van de bevrijding waarop Guinee wacht. Voor dit boek werd de auteur in zijn land bij verstek ter dood veroordeeld.

We hebben wat uitvoeriger stilgestaan bij Laye, omdat in zijn werk een aantal elementen aanwezig is, dat ook het werk van latere auteurs dikwijls bepaalt: het sterk autobiografisch karakter, de aandacht voor de orale traditie en het thema van de teleurstelling over de ontwikkelingen na de onafhankelijkheid, zoals dat vanaf het eind van de jaren zestig steeds vaker aan de orde komt.

8.2.3. De koloniale tijd enhet beeld van de blanke

Camara Laye laat het thema van de koloniale tijd liggen. De meest bekende antikoloniale Franstalige schrijvers zijn de Kameroenese auteurs Ferdinand Oyono en Mongo Beti die, in gradaties van mild ironisch tot bijtend satirisch, de koloniale tijd onder de loep nemen. Twee van Oyono's romans werden in het Nederlands vertaald: *Une vie de boy* en *Le vieux nègre et la médaille.* Beide verschenen in 1956. Oyono werkt met het literaire procédé van de vervreemding. In *Une vie de boy* bijvoorbeeld is het dagboek van de huisbediende Toundi de spiegel waardoor we kennis maken met de Franse districtscommandant, diens vrouw en de andere koloniale blanken uit hun kring. De argeloze observaties van Toundi brengen een schokeffect teweeg. Oyono's humoristische stijl neigt soms naar sarcasme, zowel in zijn tekening van de blanken als van de eigen lotgenoten.

Ook van Mongo Beti is werk in het Nederlands vertaald. Na een wat sentimenteel debuut in 1954 met *Ville cruelle,* schrijft hij in 1956 zijn eerste volwassen roman, *Le pauvre Christ de Bomba.* We kiezen dit boek omdat de problematiek van de zo veelvuldig voorkomende collaboratie tussen koloniale overheid en

missie er zo haarscherp in aan de orde wordt gesteld. Na verschijning werd het boek in Kameroen verboden door de Franse gouverneur van de kolonie. Evenals Oyono in *Une vie de boy*, hanteert Beti hier de vorm van een fictioneel dagboek. Daaraan vertrouwt Denis, de misdienaar op de missiepost van Bomba, zijn ervaringen toe. Met gelovige ogen volgt hij het wel en wee van zijn pater overste, de zeereerwaarde Drumont, als ze samen met Zacharias de kok op tournee gaan door een afgelegen streek van Kameroen. De kinderen noemen de pater Jezus Christus, omdat hij precies lijkt op de Jezus van de bidplaatjes die hij overal uitdeelt en voor het gemak zeggen de op de missiepost opgeleide catecheten dan ook dat Jezus Christus en de pater één en dezelfde zijn: vandaar de titel van het boek.

Pater Drumont is een autoritaire man die twintig jaar van zijn eigen gelijk overtuigd is geweest: Afrikanen zijn kinderen die je met harde hand moet opvoeden. Ongelovigen moet je bedreigen met hel en verdoemenis. Hij vecht uit alle macht tegen het kwaad van de polygamie en het ongehuwde moederschap. Naarmate de teleurstellende tournee vordert, begint de eerwaarde pater te twijfelen aan het samengaan van missie en kolonisatie en hij begint zich te verwijten niet naar de Afrikanen geluisterd te hebben. Misdienaar Denis, die zijn baas altijd onvoorwaardelijk heeft bewonderd, registreert de veranderingen hoofdschuddend in zijn dagboek:

> Hij heeft al die stomme analfabetenpraat aangehoord. Ik geloof dat hij ongelijk heeft als hij dat doet. Ik geloof niet dat je de moeite moet nemen hun zoveel dingen uit te leggen. Het is genoeg als je zegt dat ze zullen branden in de hel. Punt uit. (p. 81)

Drumont constateert dat veel van zijn vroegere bekeerlingen weer 'heiden' zijn geworden. Hoe kan dat nou? vraagt hij zich af. Kok Zacharias legt het hem uit:

> Voor de eersten onder ons die zich tot uw godsdienst hebben bekeerd, was het een (...) school waar zij het geheim van jullie kracht zouden leren, de kracht van jullie vliegtuigen, van jullie spoorwegen, weet ik veel... het geheim van jullie mysterie! In plaats daarvan zijn jullie begonnen over God te praten, over de ziel en het eeuwige leven, enz. Denken jullie misschien dat we al die dingen nog niet wisten, we wisten dat allemaal al lang voordat jullie hier kwamen. Ik verzeker je dat ze de indruk hadden dat jullie iets voor hen verborgen hielden. Later zagen ze dat je voor geld heel wat kunt krijgen, bijvoorbeeld grammofoons of auto's en later misschien vliegtuigen. En daarom gaven ze de godsdienst eraan. Ze gaan op iets anders af, ik bedoel het geld. Dat is de waarheid, pater; de rest is flauwekul. (p. 46)

In de loop van het verhaal ontmoet Drumont de jonge koloniale administrateur Vidal, die een beroep op hem doet: hij is immers medeblanke en bondgenoot. De pater wordt echter steeds sceptischer, naarmate hij zich realiseert dat er een nauwe relatie bestaat tussen missie en bezetters. De arme Christus trekt uiteindelijk zijn conclusies en gaat terug naar Europa: volgens hem wordt het christendom misbruikt, wanneer het zich in dienst stelt van westerse belangen. Dat is

geen gekke conclusie, maar deze is in werkelijkheid vaak niet getrokken. Vandaar misschien dat de schrijver voor in het boek de volgende noot liet opnemen: 'Ik zou het mezelf kwalijk nemen als ik de lezer zou bedriegen. Geen enkele Afrikaan kan zich een zeereerwaarde pater Drumont herinneren. Er zal er waarschijnlijk ook nooit een zijn, voor zover ik althans Afrika ken, waar ik geboren ben: dat zou al te mooi zijn.'

In een van zijn andere romans, *Le roi miraculé* (1958), speelt eveneens een blanke pater een grote rol. Beti is overigens lang niet de enige romancier die uitvoerig schrijft over zending of missie en dat hoeft niemand te verbazen. Immers, in de jaren voor de onafhankelijkheid werden de latere intellectuelen meestal grootgebracht op missiescholen. Ze observeerden de missionarissen langdurig van dichtbij, waarna in menige roman met kritische openhartigheid werd geschreven over dit verschijnsel.

Ook andere aspecten van de blanke aanwezigheid komen uitvoerig aan de orde, bijvoorbeeld hoe het allemaal begon, de komst van de eerste 'rood-oren' zoals de blanken nogal eens genoemd werden. In zijn bekende roman *L'aventure ambiguë* (1961)* beschrijft de Senegalees Cheik Hamidou Kane het als volgt:

> Vreemde dageraad! De westerse morgen gloorde in zwart Afrika met een glimlach, met kanongebulder en met glimmende kraaltjes. (...) Het was een morgen in barensnood. De blanke wereld verrijkte zich in een geboorte die zich voltrok in modder en bloed. Van ontsteltenis leverden sommigen geen strijd. Zij die aankwamen waren blank en waanzinnig. Men had nog nooit zoiets gezien. Het gebeurde nog voordat ze begrepen wat er aan de hand was. Anderen (...) zwaaiden hun schilden, scherpten hun lansen, brachten hun geweren in de aanslag. Maar als ze dichterbij kwamen, donderden de kanonnen en de slachtoffers begrepen het niet. Weer anderen wilden onderhandelen. Men deed hun voorstellen, ze konden kiezen, vriendschap of oorlog: ze hadden geen ervaring. Het resultaat was intussen hetzelfde, overal. Zij die gevochten hadden en zij die zich hadden overgegeven, zij die het op een akkoordje hadden gegooid en zij die hardnekkig weerstand hadden geboden, op zekere dag bevonden ze zich allemaal in dezelfde situatie, geteld, verdeeld, geclassificeerd, van etiket voorzien, beschreven, bestuurd. (p. 65)

Ook op het leger, de dwangarbeid, ambtenarij, handelaars, blanke vrouwen en onderwijs krijgen we Afrikaanse visies voorgeschoteld in veel romans. Heel interessant en voor westerlingen heel leerzaam en onthullend. We kunnen hier verder niet ingaan op deze beeldvorming (zie Schipper 1973).

8.2.4. Een 'twijfelachtig avontuur'

Het onderwijs, dat in romans uitvoerig aan de orde komt, heeft uiteraard veel invloed gehad, ook op de toekomstige schrijvers. Zoals in Suriname en in het voormalige Nederlands-Indië de kinderen moesten leren dat omstreeks het begin van de jaartelling de Bataviëren zich 'in ons land' vestigden, zo leerden degenen die het voorrecht hadden door Frankrijk te worden gekoloniseerd op school dat de Galliërs hun voorouders waren en hieven zij bij officiële gelegenheden de *Marseillaise* of andere Franse nationalistische liederen aan.

De koloniale overheid vond dat het gevaarlijk was de Afrikanen te veel te leren, terwijl de Afrikanen zich erover beklaagden dat het onderwijs te beperkt was en uitsluitend gericht op het blanke belang. Toch wordt in de romans de school relatief gunstig beoordeeld en gezien als een positief aspect van de koloniale bezetting. Wél wordt door veel auteurs de vrees uitgedrukt dat wellicht de eigen tradities voorgoed verloren zullen gaan. In het eerder genoemde *L'aventure ambiguë* wordt verteld welke discussies voorafgingen aan het naar school sturen van de eerste kinderen van de clan van de Diallobé. De oude chef vraagt zich af of het leren van al die nieuwe zaken niet het risico inhoudt van het vergeten van kostbare oude waarden. Uiteindelijk laat hij zich overtuigen door de argumenten van zijn wijze zuster, La Grande Royale. Zij wil dat de jongeren het geheim van de blanken zullen leren, nl. 'hoe je het kunt winnen zonder gelijk te hebben':

> De vreemde school is de nieuwe vorm van oorlog die zij die gekomen zijn met ons voeren, en wij moeten onze elite erheen sturen, voordat we het hele land ertoe verplichten (...) Als er risico's zijn, dan is de elite er het best op voorbereid om die af te wenden. Als er iets goeds mee te bereiken is, dan moet het ook de elite zijn die er het eerst van profiteert. (p. 65)

In deze roman heeft Cheik Hamidou Kane de tragiek uitgewerkt van de culturele breuk zoals de mensen in zijn geboortestreek die hebben ervaren door de komst van de blanken: zij voelden zich gedwongen de westerse cultuur over te nemen ten koste van hun eigen traditionele waarden. Er was eenvoudig geen keus.

De jongeren zelf blijken de verwestersing dikwijls te zien als een middel om te ontkomen aan de dwang van de tradities die vroeger onvoorwaardelijk gerespecteerd moesten worden, zoals blijkt in Seydou Badians *Sous l'orage* (1957), een roman uit Mali. Het evenwicht in de samenleving gaat onherroepelijk verloren en conflicten zijn het gevolg. Veel romans snijden dit onderwerp aan, waarbij vooral thema's als het afbrokkelen van de solidariteit in de clan, van de autoriteit van de ouderen, en van het geloof in de eigen goden en geesten aftrek vinden.

Parallel daarmee wordt aangegeven hoe de koloniale bezetting in cultureel en materieel opzicht het dagelijks leven beïnvloedt, o.a. in *Climbié* (1956) van Bernard Dadié uit Ivoorkust. Deze auteur beschrijft op quasi argeloze wijze, vergelijkbaar met Montesquieu in *Les lettres persanes*, ook de impressies van een Afrikaan in Europa, in *Un nègre à Paris* (1959), en in Amerika, in *Patron de New York* (1964). Zo geeft hij bijvoorbeeld commentaar op de westerse kleurensymboliek, waarbij blank 'onschuldig' en zwart 'slecht' betekent, wanneer hij in katholieke kerken komt in Parijs: hij ziet er een toornige God staan met in zijn linkerhand de zweep en in zijn rechterhand snoepjes, een God die precies lijkt op de blanke in Afrika, met z'n medailles in de ene en de gevangenis in de andere hand. Wat de engelen betreft, de goede zijn blank en de slechte 'zwart als wij: ze worden duivels genoemd'. In de kerken zijn ook heiligenbeelden, maar er is geen zwarte heilige bij: Dadié trekt de conclusie dat zwarten kennelijk nog geen toegang hebben tot het paradijs en dat, als ze er zouden aankloppen, de heilige Wanke Petrus hen vanwege hun huidkleur waarschijnlijk wel richting hel zou sturen. Hij blijft hopen dat er toch ooit eens zwarte heiligen zullen komen, maar

ja, dat zal ook wel weer problemen geven, want dan zullen ze voor de duivel een andere kleur moeten verzinnen en dat is natuurlijk niet zo gemakkelijk! *(Un nègre à Paris*, pp. 96, 64)

Het Afrikaanse beeld van de metropool, Europa, het Westen, wordt door auteurs uit de meeste voormalige koloniën getekend in min of meer autobiografische romans en verhalen. Enkele namen: Thomas Kanza (Zaïre) schrijft in *Sans rancune* (1965) over de ervaringen van een jonge Afrikaanse ambtenaar die verder gaat studeren in België. Aké Loba (Ivoorkust) verhaalt in *Kocoumbo, l'étudiant noir* (1960) de ervaringen en aanpassingsproblemen van een jonge dorpeling die in Frankrijk naar school gaat. Sembène Ousmane onthult het racisme in de Franse samenleving tegenover een zwarte havenarbeider in de jaren vijftig in zijn eerste roman, *Le docker noir* (1956), en in korte verhalen als 'La Noire de...' in de bundel *Voltaïque*(1962).

Afrikanen die er nooit geweest zijn dromen van Europa als van een volmaakt paradijs, zo blijkt uit veel romans. Deze droom is gebaseerd op wat de school, de blanke in Afrika en vooral de westerse films ervan laten zien. Een reis naar Europa is dan ook een hartewens van veel personages die daarna ervaren dat de Europese werkelijkheid keihard en teleurstellend is voor wie is opgegroeid in een Afrikaanse gemeenschap waarin solidariteit essentieel is.

In die gemeenschap blijkt overigens de schoolopleiding van jongeren tot generatieconflicten te leiden, een onderwerp dat veel romanciers bezighoudt. Zullen de jongeren net zo egoïstisch en individualistisch worden als de blanken? In *Mission terminée* (1957) van Mongo Beti komt dit probleem aan de orde, wanneer de hoofdfiguur, Jean-Marie Medza, op bezoek komt bij familie in een vrij geïsoleerd afgelegen dorp. Medza heeft 'geleerd', hij heeft bijna de hele middelbare school doorlopen, is net voor zijn eindexamen gezakt, maar dat weet niemand in het dorp. Hij wordt beschouwd als een groot geleerde en hij moet 's avonds, als de mensen bij elkaar gekomen zijn, op de meest uiteenlopende vragen antwoord geven. Een oude vrouw formuleert de zorg en onzekerheid van de oudere generatie, nadat iedereen het erover eens is geworden dat de jongeren na al die jaren onderwijs veel geld zullen verdienen, net als de blanken:

> Zoon, zei de vrouw (...) toen de kalmte was weergekeerd, als jullie dan zoveel geld verdienen, betekent dat dan ook dat jullie net zo gaan leven als de blanken?
>
> - Hoezo?
>
> - Jullie wonen dan in huizen met een omheining, jullie roken 's avonds sigaretten, terwijl je de krant leest, jullie drinken dan geen water meer uit on/e bron, jullie hebben liever hun rode wijn dan onze palmwijn, jullie rijden in auto's, er ligt een kleed op jullie tafel, jullie hebben bedienden, jullie praten alleen nog maar in hun taal. En misschien krijgen jullie een hekel aan het geluid van de tamtam in de nacht — net als zij? Heel best. Maar ik, ik stel je deze vraag: en wij dan, wat doen jullie met ons? Kunnen wij in jullie huizen binnenkomen, net zoals we bij onze andere kinderen naar binnen gaan – als we zin hebben? Kunnen we er praten en lachen, ongehinderd? En op blote voeten lopen, als we willen? En uit dezelfde schaal eten als jullie, ook als we geen vork vast kunnen houden? Zoon zeg eens op, kan dat allemaal?

- Ja, natuurlijk, zei ik om van haar gepraat af te zijn. Natuurlijk doen jullie met ons net als met jullie andere kinderen.
- Geloof je dat, zoon? zei ze, uiterst sceptisch. (p. 118-119)

Ook veel blanke kolonialen bekeken het onderwijs met groot wantrouwen, maar om een andere reden. Zij zagen in de Afrikaan met schoolopleiding hun gevaarlijkste concurrent - en terecht. Het onderwijs, al was het ook nog zo nationalistisch in de richting van het moederland, heeft in Afrika sterk bijgedragen tot het kritisch afstand nemen van de koloniale situatie en de koloniale mentaliteit.

Om sterker te staan hebben de blanke kolonialen geprobeerd één blok te vormen: zó probeerden zij Afrikaanse initiatieven die tot een rechtvaardiger samenleving zouden kunnen leiden in de kiem te smoren. Over dergelijke initiatieven - zowel vóór als na de onafhankelijkheid - gaat een aantal romans van Sembène Ousmane.

8.2.5. *Het sociaal realisme van Sembène Ousmane*

Deze Senegalese schrijver en filmer is in zijn werk letterlijk met zijn tijd meegegaan: parallel met de historische veranderingen van de Afrikaanse 'werkelijkheid' zijn ook de thema's van zijn romans veranderd. In zijn eerste werken hield hij zich vooral bezig met de thematiek van de koloniale onderdrukking van voor de jaren zestig. Daarna is hij zich vooral gaan richten op de situatie van het hedendaagse Afrika, zoals hij dat sinds de onafhankelijkheid heeft leren kennen. Zijn perspectief is daarbij hetzelfde gebleven, hij vereenzelvigt zich met de arme boeren en arbeiders en hun families. Het is hun 'blik van onderaf' op de geschiedenis waar het hem om te doen is. 'Van hen heb ik het meeste geleerd,' zegt hij in een interview (in *NRC-Handelsblad*, 28-2-1975). De vrijheidsdrang manifesteert zich in al zijn romans, of het nu gaat om zwarten of arbeiders, om vrouwen of jongeren, in hun verzet tegenover blanken of bazen, echtgenoten of de oudere generatie.

Sembène Ousmane is gaan schrijven, omdat hij in de jaren vijftig het gevoel had dat het 'echte' Afrika niet in de literatuur te vinden was:

> Misschien was het soms vaag aanwezig in sommige gedichten, maar die waren dan zó mooi dat er niets overbleef van de dimensies van de werkelijkheid die er achter schuil ging en die ik had willen zien (...) We zijn begonnen met schrijven vanuit het koloniale systeem. Dit systeem gaat nu gedeeltelijk schuil achter de façade van de zwarte bourgeoisie. Mijn werk als schrijver is nauw verbonden met de strijd voor echte onafhankelijkheid. In Afrika dachten we eerst dat in 1960 het paradijs aanbrak. Nu weten we beter: de blanke is dan wel vertrokken, maar degenen die nu aan de macht zijn gedragen zich op dezelfde manier. Deze omstandigheid heeft overigens één positieve kant: we kunnen eruit opmaken dat het, althans voor onafhankelijk Afrika, geen raciaal probleem meer is. Voor de landen in Zuidelijk Afrika ligt dat natuurlijk anders, maar voor ons is het geen kwestie van ras meer. Wij worden geconfronteerd met onze eigen bourgeoisie die aan de macht is en zich gewillig met de stroom laat meevoeren, om net zo te kunnen worden als de blanke bourgeoisie (...) Wij moeten de moed hebben hun praktijken aan de kaak te stellen. (Ibid.)

Dat heeft Sembène Ousmane steeds gedaan in zijn romans: machtsmisbruik en onrecht onthullen en ook laten zien wat er tegen gedaan kan worden. Twee voorbeelden: *Les bouts de bois de Dieu* (1960)* en *Xala* (1973)*. De eerstgenoemde roman speelt in de koloniale tijd en gaat over de historische spoorwegstaking van arbeiders bij de Dakar-Nigerlijn. Het is het waar gebeurde verhaal van de groeiende solidariteit — en daarmee samenhangend het vertrouwen in de mogelijkheden van onderdrukten om hun eigen situatie te veranderen. Sembène Ousmane beschrijft de krachtmeting op boeiende wijze. De zwarte vakbondsmensen zijn zich scherp bewust van hun situatie en bereid offers te brengen, ondanks een enkele twijfelaar die denkt dat het de wil van Allah moet zijn als de blanken de macht in handen hebben. Maandenlang leven de mensen in de misère, niemand verdient iets en de winkeliers krijgen een verbod opgelegd om te leveren aan de stakers en hun families. Uiteindelijk wordt een grote protestmars naar Dakar gehouden, met spandoeken en leuzen. In het stadion in Dakar volgt dan een massabijeenkomst waarbij besloten wordt tot een algemene staking: de andere vakbonden verklaren zich solidair. Die meeting vindt een triomfantelijk hoogtepunt in de rede die stakingsleider Bakayoko houdt namens de arbeiders en hun gezinnen, na de lange mars die zoveel van het uithoudingsvermogen heeft geëist van de door honger en ondervoeding verzwakte mensen.

Voor de schrijver is dit duidelijk een voorbeeld van het Afrika van de hoop waarin hij zelf gelooft. Hij is zelf een van de stakingsleiders geweest. De historische 'echtheid' wordt extra beklemtoond door een noot vooraf van de auteur: 'De mannen en vrouwen die van 1O oktober 1947 tot 19 maart 1948 voor een beter leven streden, waren niemand iets verschuldigd (...) hun voorbeeld ging niet verloren: sindsdien is Afrika vooruitgegaan.' Deze noot dateert meteen het verhaal, want het lijkt erop dat Afrika intussen eerder is achteruitgegaan - zoals Sembène zelf ook aangeeft in meer recent werk als *Xala* (1973) en de tweedelige roman *Le dernier de l'empire* (1981).

Xala, evenals *Les bouts de bois* in het Nederlands vertaald, gaat over de nieuwe klasse van parasiterende parvenu's. Hoofdpersoon is de rijke handelaar El Hadji Abdou Kader Beye, die behoort tot de elite van zijn land, de cultuurloze, snel opgekomen bourgeoisie. Hij is een man van aanzien in Dakar, die op het punt staat zijn derde vrouw te trouwen, een aantrekkelijk jong meisje dat door haar familie verplicht wordt deze welgestelde vijftiger aan de haak te slaan. El Hadji blijkt niet in staat zijn huwelijk te 'consummeren': hij heeft de *Xala*, d.w.z. iemand heeft een vloek over hem uitgeroepen, waardoor hij impotent is geworden. Dat verhaal doet snel de ronde en schaadt zijn prestige. Hij geeft handen vol geld uit aan zieners en genezers en ruïneert zich ten slotte.

Er lopen verschillende lijnen door het boek, dat eindigt met een reinigingsritueel. Dit kan alleen voltrokken worden door slachtoffers van de hoofdfiguur: een leger van bedelaars, lepralijders en andere ongelukkigen bezet de villa van El Hadji, waarbij iedereen op de inmiddels failliet verklaarde zakenman moet spugen om de vloek te beëindigen: een vorm van imitatiemagie, die het sperma weer moet 'oproepen', maar óók een manier om de goede verhoudingen te herstellen tussen de mensen die door het opgehoopte bezit van de enkeling uit elkaar gegroeid zijn. Het *Xala*-motief staat symbolisch voor de impotentie, de onmacht van de elite om een rechtvaardige maatschappij op te bouwen.

Volgens Sembène Ousmane hoort zijn werk niet thuis in de socialistisch-realistische traditie zoals die in Europa aanhang kent. Hij noemt zichzelf een Afrikaanse sociaal-realist. Steeds blijft hij registreren wat er in de eigen samenleving gebeurt, al zal dit de autoriteiten vaak niet erg welgevallig zijn. Dat geldt nog veel sterker voor zijn films. Pas nadat hij de roman *Xala* verfilmd had, kreeg hij er problemen mee, terwijl de (Franstalige) romantekst al lang in Senegal verkrijgbaar was. De Wolof filmversie mocht echter niet vertoond worden, voordat een aantal kritische passages volgens aanwijzingen van de overheid (Senghor was toen nog president van Senegal!) er uitgeknipt zou worden. Over zijn sociaal-realisme zegt Sembène Ousmane zelf: 'Het is niet mijn bedoeling grote helden te creëren (...) De materie waarmee ik werk is het gewone leven van de gewone mensen. Zij herkennen zich in mijn werk en identificeren zich met mijn personages' (in *NRC-Handelsblad* 1975).

In deze richting blijft de auteur actief als schrijver en als filmer. Twee novellen verschenen in 1987 onder de titel *Niiwam* suivi de *Taaw*. Van *Taaw* werd ook een film gemaakt. Zijn nieuwe roman met een vrouwelijk hoofdpersonage wordt aangekondigd onder de titel *Tatou Ndiaye Diop*.

8.2.6. *Vrouwen en literatuur*

Tot in de jaren zeventig moest de Franstalige Afrikaanse literatuur het stellen zonder door vrouwen geschreven romans (als we onbetekenende boekjes als Marie-Claire Matips *Ngonda* (1958) e.d. buiten beschouwing laten).

Het beeld van de vrouw in de Afrikaanse roman is dan ook overwegend vanuit het perspectief van de man geschetst, wat dikwijls tot vertekening heeft geleid (zie hierover het interessante boek van Ariette Chemain-Degrange *Emancipation féminine et roman africain*, 1979). Er zijn enkele auteurs die de rol van de vrouw niet inperken, maar juist haar vrijheid bepleiten, zoals Sembène Ousmane in *L'Harmattan* (1964) of Henri Lopes in *La nouvelle romance* (1976), omdat zij ervan overtuigd zijn dat de bevrijding van Afrika niet mogelijk is zonder de bevrijding van de vrouw. Zij vormen echter de uitzondering op de regel.

Het analfabetisme in Afrika is onder vrouwen vier maal zo groot als onder mannen en het aantal meisjes op scholen neemt af naarmate het onderwijsniveau hoger is. Dit is een van de oorzaken van het feit dat er zo ontstellend weinig Afrikaanse schrijfsters zijn. In Franstalig Afrika zijn er slechts twee internationaal bekend geworden in de jaren zeventig, allebei uit Senegal, Aminata Sow Fall en Mariama Bâ. Aminata Sow Falls werk gaat overigens niet in het bijzonder over de ervaringswereld van de vrouw. Dat is wel het geval met het werk van Mariama Bâ. *Une si longue lettre* (1979)* werd tijdens de Frankfurter Buchmesse van 1980 bekroond met de Nomaprijs voor Afrikaanse literatuur. Door haar plotselinge dood in 1981 heeft deze schrijfster de verschijning van haar tweede roman, *Un chant écarlate*, niet meer mee kunnen maken en kwam er een voortijdig einde aan een veelbelovende schrijfsterscarrière. In het nawoord bij de Nederlandse vertaling van haar eerste boek (1981) zegt ze zelf:

> In alle culturen wordt de vrouw die met eisen voor de dag komt of protesteert met de nek aangekeken. Als een vrouw die zich mondeling uit al een bepaald etiket opgeplakt krijgt, hoe zal dan degene die haar gedachten voor de eeuwig-

heid durft vast te leggen wel niet bekritiseerd worden? De vrouwen zijn in de Afrikaanse literatuur nog maar nauwelijks vertegenwoordigd. En toch hebben zij zoveel te zeggen en te schrijven!

Ze is van mening dat de vrouwen zelf hun plaats in de maatschappij moeten bevechten. Daarom was ze ook actief in Afrikaanse vrouwenorganisaties: vrouwen moesten bewuster van hun wettige rechten gebruik maken.

Une si longue lettre is een epistolaire roman, een verhaal in briefvorm. De briefvorm is een bijzondere vorm van ik-vertelling, die in de westerse literatuur niet meer zoveel voorkomt, omdat hier de briefcultuur tot het verleden is gaan behoren met het verschijnen van de telefoon. Dat geldt minder voor Afrika, waar lang niet overal telefoon is. De brief is er nog altijd een geliefd communicatiemiddel, waarbij de briefromanvorm goed aansluit, zoals o.a. ook Bernard Dadié in *Un nègre à Paris* (1959) en Henri Lopes in *Sans tam-tam* (1977) al begrepen. Een voordeel van de briefroman is het zeer persoonlijke karakter ervan. De briefschrijfster richt zich rechtstreeks tot een in de tekst aangesproken lezeres. Van beide vrouwen krijgen we in de loop van het verhaal een duidelijk beeld.

Ramatoulaye, moeder van een groot gezin, schrijft, na de dood van haar man Modou Fall, haar jeugdvriendin Aïssatou, aan wie ze haar gedachten toevertrouwt over de onmiddellijke ervaringen rond het overlijden en de begrafenis, en de voortdurend opborrelende herinneringen aan de jaren die verstreken sinds zij en haar vriendin samen op school waren. Vol verwachting waren ze allebei begonnen aan hun eigen leven. Voor Ramatoulaye was de grote klap gekomen toen na vijfentwintig jaar Modou opeens met een tweede vrouw trouwde zonder haar daarvan zelfs maar van tevoren op de hoogte te stellen. Hij was verliefd geworden op de jonge Binetou, een schoolvriendin van zijn eigen dochter. Aïssatou, de vriendin aan wie de brief gericht is, heeft ook zo'n ervaring achter de rug, maar zij heeft, tegen de regels in, de polygamie ostentatief van de hand gewezen. Toen haar man een tweede vrouw nam, is ze meteen van hem gescheiden, afgestudeerd en een carrière in de diplomatieke dienst begonnen. Ramatoulaye echter is haar man trouw gebleven tot aan diens dood, zoals de traditionele islamitische opvoeding dat van haar eist. Zij is een van die werkende vrouwen die altijd en overal proberen het leven zo in te richten dat werk en gezin en huishouden samen kunnen gaan, zonder dat iemand te kort komt (behalve zijzelf). Over haar wel en wee lezen wij mee in deze lange brief aan Aïssatou, die stellig ook heel herkenbaar is voor westerse vrouwen, ondanks het cultuurverschil. Na Modou's dood wijst Ramatoulaye nieuwe vrijers van de hand. Zij blijft vastbesloten haar leven opnieuw op te bouwen, 'bezield door hoop'.

Andere schrijfsters zijn (o.a.) de al genoemde Aminata Sow Fall, Ken Bugul (Senegal) en Werewere Liking (Kameroen). Sow Fall verwierf vooral bekendheid door haar roman *La grève des Battu* (1979) over een staking van bedelaars die het hele sociale leven blijkt te ontwrichten. In die maatschappijkritische roman creëerde zij een eigen stijl door 'Wolof-Frans' te schrijven. Een toneelbewerking van dit boek had eveneens succes. Haar roman *L'ex-père de la nation* (1987) heeft het leven van de president van een net onafhankelijk geworden Afrikaans land tot onderwerp. In haar werk staat de vrouw niet nadrukkelijk

centraal. Dit is wèl het geval in Ken Buguls *Le baobab fou* (1982)*, waarin het vrouwelijk hoofdpersonage op zoek gaat naar haar eigen identiteit, eerst in Afrika, later in Europa.

Werewere Liking is een veelzijdig kunstenares: ze schildert en exposeerde in heel West-Afrika; ze is auteur van poëzie, theater en romans (o.a. 1981, 1983). Haar experimentele 'lied-roman' *Elle sera de jaspe et de corail* (1983) heeft de provocerende ondertitel 'Dagboek van een mannenhaatster'. In een interview in *Jeune Afrique* (juni 1983) legt ze uit dat hier geen sprake is van westers beïnvloed feminisme - waarvan ze door Afrikaanse mannelijke critici is beschuldigd. Ze wijst inperking van haar artistieke vrijheid heel beslist van de hand: 'Ik weiger eenvoudigweg het slavinnencomplex waar zoveel vrouwen last van hebben.' De toon is kritisch, cynisch zelfs, maar er is ook een optimistische voorspelling, er komt een 'Nieuw Ras', de 'kinderen van bezieling en van vuur, van échte jaspis en koraal' (146). Haar 'nouveau roman' doet soms denken aan Aimé Césaires *Cahier d'un retour au pays natal.*

8.2.7. *De jaren zeventig en tachtig*

De teneur in de hedendaagse roman lijkt in het algemeen eerder in de richting van wanhoop en teleurstelling te gaan, zoals blijkt uit veel romans vanaf de jaren zeventig. Ook dan blijft het realisme de boventoon voeren.

De romans die de laatste twintig jaar zijn verschenen, laten zien dat het accent voorgoed verlegd is: het literair protest keert zich tegen degenen die het koloniale proces van ontmenselijking voortzetten. De meeste schrijvers van antikoloniale romans doen er in de jaren zestig het zwijgen toe — in veel gevallen omdat ze met de onafhankelijkheid van hun land geroepen werden tot het vervullen van politieke of diplomatieke functies. Oyono bijvoorbeeld heeft na 1960 geen roman meer geschreven en Cheik Hamidou Kane evenmin. Mongo Beti zweeg in de Jaren zestig en publiceerde in ballingschap pas in 1974 kort na elkaar weer twee romans. Net als bij Sembène Ousmane is ook bij hem koloniale kritiek neokoloniale kritiek geworden, zoals blijkt uit *Remember Ruben* en *Perpétue* (1974), en *La ruine presque cocasse d'un polichinelle* (1979). Hij blijft steeds gefascineerd door het probleem van de politieke macht, het misbruik daarvan door de nieuwe zwarte bourgeoisie en het effect ervan op gewone mensen. De eis van vrijheid en de obstakels die haar in de weg staan, vormen het centrale thema in zijn oeuvre. Die obstakels zijn enerzijds de economische gebondenheid van Afrika aan het Westen, in stand gehouden door Afrikaanse marionetten, anderzijds verstikkende familietradities die personages verhinderen hun persoonlijke aspiraties te verwezenlijken. Schrijvers als Mongo Beti en Sembène Ousmane wantrouwen Politieke macht en haar vertegenwoordigers per definitie, waarbij de eerste sceptischer lijkt dan de tweede.

Geleidelijk heeft zich, naast de sociale roman, een meer psychologische roman ontwikkeld, die in de fase rond de onafhankelijkheidsstrijd maar heel beperkt ruimte had gekregen, omdat de schrijvers zoveel belang hechtten aan de relaties van personages met hun menselijke omgeving en aan het effect van de kolonisatie op de groep als geheel. Malick Falls poëtische roman *La plaie* (1967) markeert een overgang in dit opzicht.

In de romans van Massa Makan Diabaté, die in 1988 overleed, worden per-

soonlijke herinneringen en indrukken verbonden met ervaringen van verwanten en dorpsgenoten, gezien vanuit de hoofdfiguur, bijvoorbeeld in zijn sfeervolle 'témoignage' (zoals de auteur het noemt) van de besnijdenisceremonie in *Comme une piqûre de guêpe* (1980) of in de trilogie (1979-1982) rond het leven in Kouta, hart van het Mandinka rijk, waarvan één deel in het Nederlands werd vertaald.

Van twee romandebuten in 1968 is opgemerkt dat de Afrikaanse literatuur daarna nooit meer dezelfde zou zijn: *Le devoir de violence* van Yambo Ouologuem uit Mali (Prix Renaudot) en *Les soleils des indépendances** van Ahmadou Kourouma uit Ivoorkust (Prix de la Francité). *Le devoir de violence* is een opzienbarend boek, een 'epos' over Afrika door de eeuwen heen, waarin dit werelddeel lijkt ontvangen en geboren in geweld èn verplicht tot geweld om te kunnen overleven, sinds de continue uitbuiting waaronder het rijk van Nakem-Ziuko bijna duizend jaar heeft geleefd. Na de notabelen zijn het de Arabieren en het geslacht van de islamitische Saïfs die het zwarte volk onderdrukken. Winstgevende slavenhandel en kolonisatie komen daar weer overheen. De laatste heersende Saïf gaat een verbond aan met de Fransen en het volk wordt opnieuw de dupe van deze partners in wreedheid. Ouologuem brengt op barokke wijze ontelbare thema's bijeen die door voorgangers soms afzonderlijk waren gebruikt. Bij hem geen klaagzangen of beschuldigingen. Hij steekt de gek met nieuwe mythen en oude beschavingen, met négritude en Afrikaanse eenheid: een *succes de scandale.* Het experimentele karakter van het boek is het gevolg van een combinatie van verteltechnieken zoals de orale vertellers die gebruikten in historische kronieken en epen: de gebeurtenissen worden lineair verteld en het personage van de verteller brengt zelf, dominerend, de eenheid aan - zowel in de veelheid van personages die door het verhaal heen opkomen en verdwijnen als in de veelheid van fragmentarisch vertelde gebeurtenissen.

Een soortgelijke 'orale inspiratie', die overigens in een volstrekt andersoortige roman resulteert, kenmerkt Kourouma's *Les soleils des indépendances.* De auteur lijkt de balans op te maken van een onafhankelijk Afrika, waarin heden en verleden voortdurend met elkaar geconfronteerd worden. In deze roman beleven we de strijd vooral vanuit het perspectief van Fama Doumbouya, de laatste overlevende uit het prinselijk Malinke geslacht van Horodougou, dat niet meer heeft kunnen heersen sinds de Franse administratie een eind maakte aan de *chefferie* van Fama's vader. Ondanks fervente smeekbeden aan Allah en bezoeken aan de meer animistisch georiënteerde medicijnman blijft het huwelijk van Fama met de mooie Salimata kinderloos. Ondanks Fama's verwoede pogingen een graantje mee te pikken van de onafhankelijkheid heeft hij daaraan niets anders overgehouden dan zijn identiteitskaart en problemen met het eenpartijstelsel. Dat hij de nieuwe spelregels niet kan accepteren, is het gevolg van zijn oude-stijl-redeneringen volgens de Doumbouya normen en waarden. Deze maken zijn leven onmogelijk en worden ten slotte zijn dood, wanneer hij weigert de gesloten grens te respecteren, die sinds de koloniale tijd zijn eigen dorp Togobala scheidt van de Côte d'Ebène waar hij in de stad woont. Fama denkt in Afrikaanse palavertrant, in vragen en antwoorden:

Een Doumbouya, een echte, Doumbouya vader, Doumbouya moeder, had

zó iemand toestemming nodig van al die bastaarden honden- en slavenzonen om naar Togobala te gaan?

En even verderop, als hij door de versperring gaat:

Kijk naar Fama! Kijk naar de man van Salimata! Kijk goed naar me, bastaardzonen slavenzonen! Kijk, ik vertrek! (p. 198v)

Kourouma geeft aan de gedachtenstroom van Fama een eigen karakter, maar ook waar de held niet domineert, zit het boek vol verrassende beelden, spreekwoorden, palaverredeneringen en uitdrukkingen, ontleend aan het Afrikaanse decor en de Malinke omgangstaal. Salimata is 'geurig als de groene goyave'; Fama's gebed in de moskee bestaat uit 'twee delen net als de colanoot'; 'De slaaf behoort zijn meester toe, maar de meester van de dromen van de slaaf is de slaaf' enz. Kourouma hanteert de Franse taal als Afrikaan, als 'iemand die Malinke schrijft in het Frans' (Kane 1971: 240). Dat heeft een van de meest sprankelende Afrikaanse romans van na de onafhankelijkheid opgeleverd. Meer dan twintig jaar later verscheen een tweede opvallende roman van deze auteur, *Monnè, outrages et défis* (1990), eveneens geprezen door de kritiek als een meesterwerk. De taal is opnieuw pittoresk en kleurrijk. Met het honderdjarige hoofdpersonage Djigui Kéita gaat Kourouma terug in de koloniale tijd van zijn land Ivoorkust, om te eindigen bij de tijd waar *Les soleils des indépendances* begint: desillusies, vernederingen en pessimisme blijken een lange geschiedenis te hebben.

Verschillende aspecten van de ontgoocheling van de jaren zestig en zeventig worden o.a. ook belicht in *Le cercle des tropiques* (1972)* van Alioum Fantouré (Guinee) en in de romans van Mudimbe uit Zaïre, *Entre les eaux* (1973) en *Le bel immonde* (1976). De recente politieke ontwikkelingen in Afrika zelf hebben de laatste jaren geleid tot het thema van de dictator in de roman, een held die heerst door willekeur, wreedheid, machtsmisbruik en grootheidswaan, m.n. in het werk van Kongolese auteurs als Henri Lopes in *Le pleurer-rire* (1982)* en Sony Labou Tansi met zijn opmerkelijke *La vie et demie* (1979)* en *L'Etat honteux* (1981)*. Vooral deze laatste auteur introduceert nieuwe procédés, waarbij zowel de directe als de indirecte rede binnen één zin worden gebruikt, evenals wisseling van eerste, naar tweede en derde persoon. Dit heeft een zeer verlevendigend effect op de stijl van met name zijn laatstgenoemde boek, waarin de nieuwe president van een denkbeeldige staat kersvers uit zijn dorp voor het eerst naar de stad komt. In zijn paleis is zijn eerste besluit de grenzen van het rijk te verleggen: ze zijn te grillig en hij verandert de staat in een overzichtelijk vierkant. Door het verhaal heen blijkt de liesbreuk van de president, waarmee deze geboren is en sterft, een grote rol te spelen. Nadat hij de eed heeft afgelegd ten overstaan van het parlement, de diplomaten en de pauselijke nuntius, daalt hij de tribune af,

gekleed in de kleuren van de natie, glimlachend en het volkslied neuriënd, de armen ten hemel, de handen in elkaar, zonder ander escorte dan zijn moeder, Carvanso en Vauban, ging hij dwars door de geestdriftige menigte, de dansen, overstroomd door bloemen van het vaderland, met onze kinderen die zijn liesbreuk wilden betasten, onze moeders die hun wikkelrokken voor hem

uitspreidden op zijn pad, oude mannen die vreugdetranen huilden: we krijgen een goede President, leve Lopez, zoon van Mama Nationale (...) Hij stond stil om te eten en te drinken zoals mijn volk eet en drinkt, hij danste de echte dansen van mijn volk, niet zoals jullie stommelingen die alles lieten komen uit het land van mijn collega, ik ben van hier en blijf van hier, ik zal eten wat ze hier eten, ik zal drinken wat ze hier drinken. Hij convoceerde vijfendertig nationale presidenten en vijftien bij ons in ballingschap en jullie zullen zien hoe je politiek bedrijft: hij dicteerde onze broeder Carvanso de vijfenzeventig artikelen van de 'Acte van gebod'. (p. 12v)

Sony Labou Tansi heeft zich de afgelopen jaren ontwikkeld tot een van de bekendste en meest produktieve Franstalige Afrikaanse auteurs, als toneelschrijver van stukken (opgevoerd in Afrika, Europa en het Caraïbisch gebied) die hij zelf regisseert, maar vooral ook als romancier. Hij is in Nederland geen onbekende meer dank zij de vertaling van een aantal romans (zie bibliografie). In 1988 verscheen zijn intrigerende roman *Les yeux du volcan*, waarin de vulkaan staat voor het volk dat niet te eten heeft. De ogen van de armen kijken naar de absurde grillen en excessen van de machthebbers: 'de ogen van de buik hebben nooit iets vergeven,' in de woorden van Sony Labou Tansi.

Politiek bewustzijn blijft het gezicht van de hedendaagse Afrikaanse roman grotendeels bepalen en een kritische maatschappijvisie geeft daaraan uitdrukking. Wat de vorm betreft: de vertelstructuur bleef lange tijd vooral geënt op het voorbeeld van de conventionele westerse roman. Daarvan werd, aanvankelijk met een zekere schuchterheid, steeds meer afstand genomen door aansluiting bij procédés uit de orale verteltraditie, zoals o.a. blijkt uit het genoemde werk van Kourouma en Ouologuem. Zij hebben stellig invloed uitgeoefend op Sony Labou Tansi, evenals diens landgenoot Henri Lopes, aan wie hij zijn beide romans heeft opgedragen, de laatste met de woorden: 'Wij vechten om de vrijheid niet langer een woord te laten zijn als een broodje sardien.' Het is moeilijk na te gaan in hoeverre met name deze, maar ook jongere experimenterende Afrikaanse schrijvers auteurs van Latijns-Amerikaanse bodem gelezen hebben zoals Asturias, Carpentier, of Marquez, die al eerder romans over dictatuur en dictatorhelden schreven. Voorlopig valt alleen te constateren dat de beide werelddelen in een aantal opzichten met dezelfde politieke en maatschappelijke problemen kampen en dat dit tot intercontinentaal vergelijkbare romanliteratuur leidt.

Over de Franstalige romanschrijvers van de tweede generatie verscheen een eerste studie van Séwanou Dabla (1986), waarin een tiental auteurs worden bestudeerd als vernieuwend ten opzichte van de eerste generatie. Behalve al eerder genoemde auteurs behoren tot hen: Alioum Fantouré (o.a. 1972, 1980, 1985), Williams Sassine (o.a. 1973, 1985), beiden uit Guinee en Boubacar Boris Diop (1981). Modibo Keita's *L'archer bassari* (1984), bekroond met de Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire, is één van de eerste Afrikaanse politieromans, maar wel één met een politiek kritische inslag.

Onder de vele recente auteurs noem ik nog twee namen van auteurs die verder gaan op de weg naar een 'roman nouveau'. Thomas Mpoyi-Buatu (Zaïre), die vooral bekend is als een scherpzinnig criticus, schreef de roman *La reproduction* (1986) die thematisch en qua vorm van de betreden paden afwijkt: het verhaal is

verbrokkeld als een legpuzzel geschreven in korte zinnen. Het is rijk aan aspecten en dus moeilijk samen te vatten. De hoofdpersoon is een leraar die beschuldigd wordt van een komplot. In gevangenschap probeert hij de geschiedenis van zijn land op zijn eigen manier te herschrijven, want hij wil er achter komen waarvan hij beschuldigd is en wat voor proces hem wordt aangedaan. Zo komt hij met veel andere personages in aanraking. Een opvallend thema dat zelden in de Afrikaanse romanliteratuur wordt aangesneden (Ken Bugul (1982) behandelde het vanuit vrouwelijk perspectief als eerste), is dat van de homoseksualiteit, of eerder het verleggen van de grenzen van de eigen seksualiteit. Kena, de hoofdpersoon in *La réproduction,* schrijft een dagboek waarin persoonlijke herinneringen en belevenissen met een eeuw (koloniale) geschiedenis verweven zijn.

Uit Mali afkomstig is Mamadou Soukouna, die in 1989 de opvallende roman *Le désert inhumain* publiceerde. In de lijn van auteurs als Ouologuem, Kourouma en Tansi is zijn stijl barok en zijn universum surrealistisch. De held Amana beziet de gebeurtenissen letterlijk en figuurlijk van bovenaf, nl. zittend boven in een hoge boom. Soukouna schuwt de neologismen niet, zijn Frans is vol verrassingen. Het is nog onduidelijk in welk hokje de kritiek hem zal proberen te stoppen. Hij woont al sinds 1972 in Parijs en heeft verklaard dat hij nooit naar zijn land Mali zal teruggaan.

Samenvattend kan de conclusie zijn dat na en naast de simpele ervaringsliteratuur van het eerste uur (de genres biografie en autobiografie zijn populair) er nu veel meer aandacht is voor andere ervaringen en 'werkelijkheden', waarbij vormvernieuwing minstens zo belangrijk is als verandering van thematiek. De principes daarvan zijn vooral het hanteren van elementen uit de orale traditie, thema's van geweld en spelen met de taal en met de personages. Er worden vragen gesteld aan de bestaande mythologieën en ideologieën die proberen de grenzen van de verbeelding vast te leggen: 'de Afrikaanse schrijver is begonnen met de bevrijding van het woord en van het schrijven door het scheppen van nieuwe mythen,' aldus Ngandu Nkashama (1984: 34).

8.3. Portugeestalige romans

De Portugese aanwezigheid in Afrika heeft, vooral in Angola, veel koloniale romans opgeleverd, die in het algemeen de status-quo, Portugals positie in Afrika, bevestigden. Deze romans waren gekleurd door exotisme en eurocentrisme: de schrijvers, dikwijls plantage-eigenaars, kolonels of koloniale ambtenaren, zagen Afrika vanuit het koloniale Portugese perspectief. Titels als *Africa selvagem* (Wild Afrika) van Maria Archer (1935) of *Princesa negra* met als ondertitel *O preço de civilização em Africa* (De prijs van de beschaving in Afrika) van Luís Figueira (1932) spreken haast voor zichzelf. Dergelijke romans gaan over heldhaftige pioniers, hun grote daden en martelaarsrol in onbekende achtergebleven gebieden, waar ze heentrokken om 'de wilde volken te pacificeren'. Tot in de jaren zestig zijn deze thema's niet ongebruikelijk. Het gewapend verzet van de Afrikanen gaf aanleiding tot een hele reeks oorlogsboeken, zoals *Angola heróica – 120 dias com os nossos soldados* (Heroïsch Angola - 120

dagen met onze soldaten) van Artur Maciel (1964). Portugals aanspraak op Afrikaans gebied wordt erin gerechtvaardigd en de superioriteit van blank over zwart wordt als vanzelfsprekend aanvaard (zie Hamilton 1975: 32v).

Een bijzondere koloniale schrijver, door sommige critici als een 'echte' Angolese schrijver beschouwd, is Castro Soromenho (1910-1968), die in Mozambique werd geboren uit Europese ouders en in Angola opgroeide. Hij had grote belangstelling voor Afrikaanse talen en orale literatuur. Aanvankelijk schreef hij exotische verhalen over het tragisch lot van 'die arme Afrikanen', waarin het lijkt alsof alle zwarten gedoemd zijn onder de bijbelse vloek van Cham te vallen. Stereotiep koloniaal denken is hem vooral in die eerste werken niet vreemd. Zo schroomde hij niet woorden als 'barbaars', 'wilden', 'aapachtig', 'zwarte wereld van bijgeloof', 'deerniswekkend ras' e.d. te hanteren (vgl. Moser 1981: 74). Misschien is hij het best te typeren als een 'verlichte koloniale schrijver', zoals Hamilton doet (a.w.: 34), vooral wanneer we kijken naar zijn latere werken als *Terra morta* (1949), waarvan de Nederlandse vertaling in 1982 verscheen onder de titel *Verloren land,* en *Viragem* (Bocht, 1957). In dit latere werk gaat het niet meer uitsluitend over Afrikanen, maar over de raciale en maatschappelijke spanningen in de relaties tussen Afrikanen enerzijds en Portugese handelaars en koloniale ambtenaren anderzijds. Hierin is hij waarschijnlijk het best te vergelijken met René Maran en diens *Batouala* (zie p. 158v). Net als Maran was Soromenho koloniaal ambtenaar en in die functie leerde hij de Afrikanen in hun problematische koloniale situatie kennen. Net als deze Franstalige schrijver stelde hij het koloniale onrecht aan de kaak. Evenals *Batouala* door de Franse koloniale autoriteiten, werd *Terra morta* verboden door de Portugese koloniale overheid. Uit Soromenho's woordgebruik - en ook in dit opzicht is hij te vergelijken met René Maran — blijkt echter dat hij van buitenaf tegen de situatie aankijkt en niet met de Afrikanen mee, hoe sympathiek hij ook tegenover hen staat: besmette termen als 'inheems' en 'inboorling' zijn voor hem nog heel aanvaardbaar, ook in zijn latere werk.

Soromenho had een intense belangstelling voor Angola en de Angolezen. Al zijn boeken gaan over dit onderwerp. In een voorwoord bij de Franse uitgave van *Terra morta* noemt Roger Bastide hem een 'echte Afrikaanse schrijver'. Het ligt voor de hand dat de auteur zichzelf karakteriseert in het personage Monteiro, een koloniaal die in *Terra morta* sterk bekritiseerd wordt door de koloniale administrateur en diens secretaris:

> Altijd komt er hier zo'n gek opdagen. Kijk nu eens naar die Monteiro, die chef van Caluango is. In plaats van belasting te innen en mensen naar de mijnen te sturen, loopt hij in de senzala's rond om te kijken hoe de negers leven en om naar verhalen te luisteren. Wie voor de drommel is er nu in de verhalen van die wilden geïnteresseerd? Alleen iemand die niet goed wijs is (...) Een paar dagen geleden kwam ik Monteiro tegen in een dorp bij de Luita. Hij zat bij het vuur en was druk in gesprek met de negers. Ik heb hem nog gezegd dat zoiets niet paste voor een blanke. (p. 190, Ned. vert. van Ruud Bakema)

Castro Soromenho wordt door critici in verband gebracht met het Portugese neorealisme dat in de richting gaat van het socialistisch realisme. Vanuit Portu-

gese koloniale hoek is hem verweten dat hij de positieve kanten van de kolonisatie uit zijn werk heeft weggelaten. Zijn visie op het koloniale gebeuren was pessimistisch en de geschiedenis geeft hem gelijk: de bevrijdingsstrijd heeft een zeer hoge tol geëist.

Luandino Vieira is eveneens een blanke Angolees, maar over zijn Afrikaanse perspectief op 'de Angolese werkelijkheid' bestaat geen twijfel bij de critici. Net als veel andere intellectuelen werd hij in de jaren vijftig actief in het verzet. In 1961 werd hij gearresteerd en veroordeeld tot veertien jaar gevangenisstraf. Samen met dichters als Antonio Jacinto en Antonio Cardoso bracht hij die grotendeels door in het kamp Tarrafal op Kaapverdië. Na zijn vrijlating werd hij opnieuw actief in de bevrijdingsbeweging, de MPLA. Hij schreef romans en veel korte verhalen. Zijn meeste werk was verboden in de koloniale tijd. Het bekendst zijn geworden *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (Het ware leven van Domingos Xavier), zijn eerste roman uit 1961, die pas in 1974 in Portugal werd uitgegeven en later door Sarah Maldoror werd verfilmd onder de titel *Sambizanga,* en zijn verhalenbundel *Luuanda* (1965).

Luandino Vieira was zich ervan bewust dat niet alleen politieke maar ook culturele onafhankelijkheid noodzakelijk is voor Angola. Hij zette zich daarvoor in via activiteiten rond bladen als *Mensagem* en *Cultura*:

> Luandino's contribution to the birth of a modern Angolan literature cannot be minimized. His early works of protest, set amidst the racial warfare that erupted in 1961 in Northern Angola, speak of the dignity of the Angolan people and the brutality they endure. His tales of a ruthless colonial oppression, presented in a direct narrative style, are reminiscent of the pre-independence novels of Ferdinand Oyono of Cameroon. Luandino portrays the continuous assault on the integrity of an Angola victimized by ignorant and cruel Europeans who seek to preserve their domination, both political and economic, of a land that does not rightfully belong to them. With the publication of *Luuanda* in 1965, Vieira led a literary revolution — the traditional Portuguese language no longer served as a suitable vehicle for expressing the quality of Angolan life. (Burness 1977: 2)

Datzelfde gebeurt eveneens in *Nos, os do Makulusu* (1974), een roman over een 'bende' van vier jongens in een arme wijk. Vieira experimenteert met afrikanismen door Angolees spraakgebruik te introduceren in het Portugese proza, voornamelijk uitdrukkingen en woorden die ontleend zijn aan het Kimbundu, de taal die in het gebied rond Luanda gesproken wordt. Behalve afrikanisering van de Portugese taal, zoals de bewoners van de musseques (krottenwijken in Angola) die spreken, ontleent hij ook procédés aan de Afrikaanse orale manier van vertellen, bijvoorbeeld in dat schitterende verhaal over de kip en het ei, dat net als veel Kimbundu verhalen begint met de aanhef: 'In dit ons land van Luanda' en eindigt met: 'Of het mooi is of lelijk, weten jullie alleen. Maar ik zweer dat ik geen leugen heb verteld en dat deze dingen gebeurden in dit ons land van Luanda.'

Dank zij een recente Engelse vertaling (1980) is *Luuanda* nu toegankelijk voor niet-Portugees publiek. In 1965 werd het boek bekroond met de hoogste prijs van

de *Sociedade Portuguesa de Escritores*. De regering was daarover zo verontwaardigd dat deze vereniging werd verboden. De auteur zat toen zelf in de gevangenis van Luanda, waar hij ook de verhalen had geschreven in de taal van de hoofdstad zoals die in de musseques en ongetwijfeld ook door zijn medegevangenen werd gesproken. Hij ziet taal als een dynamisch uitdrukkingsmiddel en schroomt dan ook niet neologismen te introduceren (vgl. Jacinto 1973). Vieira is een van de scheppers van 'literatura angolana de expressâo angolana' en een origineel verteller van vooral realistische verhalen. Dat geldt ook voor een andere bundel, *Vidas novas,* verhalen die clandestien al jaren circuleerden voordat ze in 1975 officieel verschenen. Het zijn gevangenisverhalen over martelingen en politieke repressie, net als *A vida verdadeira de Domingos Xavier,* waarin hetzelfde thema aan de orde komt. Xavier wordt met Gestapomethoden gemarteld omdat men wil dat hij twee kameraden verraadt. Domingos Xavier zwijgt en sterft ten slotte. De scheidslijn zwart-blank komt in dit werk niet voor, wél de tegenstelling recht-onrecht en rijk-arm. Voor Luandino Vieira is een Angolees iemand die leeft en sterft voor Angola, of hij nu zwart is of blank.

Al met al is de oogst aan romans en verhalen in Angola nog uiterst gering. Hetzelfde geldt voor de andere Portugeestalige gebieden. Een opmerkelijk schrijver uit Mozambique is Luis Bernardo Honwana vanwege zijn *Nos matamos o cão tinhoso* (Wij doodden de schurfthond), een bundel van zeven verhalen (1964, Eng. vert. van 1969). In zijn inleiding merkt de auteur bescheiden op, dat hij niet weet of hij eigenlijk wel een schrijver is. Die bescheidenheid is ook terug te vinden in zijn stijl: nergens wordt nadrukkelijk stelling genomen. Honwana laat de feiten voor zichzelf spreken en die afstandelijkheid werkt intrigerend en overtuigend in deze verhalen over het leven en de ervaringen van alledag, onrecht, vervreemding, uitbuiting in het koloniale Mozambique. Ook Honwana heeft gevangen gezeten. Thans is hij minister van Cultuur.

Uit Guinée-Bissau is nog steeds niets bijzonders te melden van het Portugeestalige fictiefront. Dat is ongetwijfeld het gevolg van het hoge percentage analfabetisme (99%) en het kleine aantal Portugeessprekenden van de ook nog geringe bevolking van rond de 500.000 mensen. Net als in alle voormalige Portugese gebieden is ook hier erg veel energie gaan zitten in de bevrijdingsstrijd.

Wat Kaapverdië betreft, werd al melding gemaakt van het in 1936 gelanceerde tijdschrift *Claridade* als het begin van een nieuwe beweging van literatuur en kunst in dat gebied (p. 121v). Leidinggevende figuren daarin waren Baltasar Lopes, Manuel Lopes en Antonio Aurelio Gonçalves. Van geen van deze drie prozaschrijvers is tot nu toe werk in andere Europese talen vertaald, voor zover mij bekend. De Kaapverdianen leven altijd in het dilemma van vertrekken of blijven, doordat hun land sinds eeuwen geteisterd wordt door droogte, honger, armoede. Velen hebben gekozen voor emigratie naar Noord-Afrika of Amerika. Twee derde van de bevolking bestaat uit mensen van gemengd raciale afkomst. In de woorden van Manuel Ferreira (1975: XIV) heeft dit geleid tot een bevolking van 'mestiço na cor e mestiço na cultura' (mestiezenkleur en mestiezencultuur). Een van de bekendste van deze 'mestiezen' is stellig Baltasar Lopes, schrijver van poëzie, essays, verhalen en één roman, *Chiquinho* (1947). Deze deels autobiografische roman bestaat uit drie delen, waarin de ervaringen van de held Chiquinho worden verteld, ervaringen die hem het besef bijbrengen dat het

leven, één voortdurende moeite en last, alleen betekenis kan ontlenen aan een moedig en waardig gedrag. Volgens Burness (1977: 80) moet de betekenis van deze roman niet onderschat worden voor de Kaapverdische literatuur:

> To appreciate the impact of *Chiquinho*, one must realize that it is to the literature of Cape Verde what *Things Fall Apart* is to Nigerian fiction and *L'Enfantnoir* is to Francophone African prose. Moreover, Lopes' novel was written a decade before the appearance of the two above mentioned pivotal works in African fiction.

In feite is Kaapverdië altijd vrij geïsoleerd gebleven van het Afrikaanse vasteland. De weinige stemmen uit de archipel die elders gehoord worden, lijken dat te bevestigen. De literatuur van Angola en Mozambique heeft weliswaar aanknopingspunten met de Franstalige en Engelstalige literatuur, met name in de poëzie, maar dat geldt dan vooral voor de voorbije fase van het antikoloniale engagement. De wegen waarop de Franstalige en vooral ook de Engelstalige Afrikaanse romanciers zich sinds de onafhankelijkheid hebben begeven, zijn in de Portugeestalige gebieden nog vrijwel onbetreden.

Dit is het gevolg van het isolement waarin de Portugese gebieden zich bevinden. De schrijvers hebben geen contact met andere landen in Afrika. De contacten met de rest van de wereld gaan via Lissabon en vaak blijven ze daartoe beperkt. De verspreiding van boeken is problematisch. Buitenlandse boeken worden niet ingevoerd en voor het drukken van de eigen literatuur ontbreekt dikwijls het papier en daarmee de mogelijkheid om de literatuur en het lezen te stimuleren. Het analfabetisme is eveneens een groot obstakel, al is het in een land als Angola gedaald van 90% op het moment van de onafhankelijkheid tot 70% nu (vgl. Luandino Vieira 1989).

8.4. Romans in hetEngels

8.4a. West-Afrika

De Engelstalige roman heeft in één generatie een spectaculaire ontwikkeling doorgemaakt. Toen in de jaren dertig al Franstalige Afrikaanse romans verschenen, hielden de Engelstalige romanciers zich verrassend stil en dat is zo gebleven tot ver in de jaren veertig. Pas in de jaren zestig kwam daarin duidelijk verandering. In dit opzicht verschilt deze literatuur van de Franstalige, waarin juist na de onafhankelijkheidde stroom van publikaties tijdelijk stagneerde: men moest zich duidelijk bezinnen op hoe het nu verder moest. De Engelstalige schrijvers hadden dat probleem niet. Zij waren nog maar net begonnen, en niet meer te stuiten in een enthousiaste produktie van poëzie en vooral ook van romans die al gauw in Europa de aandacht trokken. De antikoloniale thematiek heeft zich in de Westafrikaanse roman in het Engels nooit sterk ontwikkeld, terwijl deze in de Franstalige romans jarenlang zo'n grote rol speelde. De Engelstalige romanciers hebben zich vanaf het begin veel meer gericht op de eigen Westafrikaanse achtergronden en op de postkoloniale situatie. Dat heeft natuurlijk te maken met het tijdstip

waarop ze begonnen - de onafhankelijkheid stond al voor de deur - en met de verschillen tussen de Franse en Engelse koloniale cultuurpolitiek. Het heeft ook te maken met de omstandigheid dat de meesten van hen hun opleiding in Afrika zelf kregen, vooral aan de universiteit van Ibadan. Opvallend is de grote en snelle bloei van de Nigeriaanse roman. De oorzaken daarvan zijn moeilijk vast te stellen. Misschien ligt de oorzaak o.a. in de protestantse zendingsuitgeverijen in Nigeria, die al vroeg publikaties uitbrachten in de Afrikaanse talen, o.a. in het Ibo, maar daarin stond Nigeria noch Ibo land alleen. De eerste Ibo roman verscheen, zoals gezegd, in 1933.

8.4.1. Onitsha en Ekwensi

Een van de oorzaken van de rijke Nigeriaanse romanoogst wordt wel gezocht in de Onitsha marktliteratuur, die vanaf 1947 verscheen in de marktstad Onitsha in het Ibo gebied, waar kleine brochure-achtige, gemakkelijk leesbare boekjes in oplagen van duizenden exemplaren in boekwinkels en op de markt verkocht werden. Het is een literatuur die opkwam in de jaren na de Tweede Wereldoorlog onder invloed van Indiase en westerse moraliserende liefdesverhaaltjes en films. De nadruk in deze voor Afrika nieuwe literatuur lag op de veranderende mores in liefde, huwelijk en familieaangelegenheden, waarbij het individu belangrijker werd dan de groep in de geürbaniseerde samenleving die de achtergrond vormde voor deze literatuur, zoals de roman ook eigenlijk het genre is waarin de mens vooral als individu gezien wordt, ook wanneer hij te maken heeft met het cultuurprobleem, de kolonisatie of het verzet. Vooral jongeren waren intens geïnteresseerd in dergelijke verhalen, waarin invloeden terug te vinden zijn van o.a. Marie Corelli, Rider Haggard of Shakespeare, soms hele citaten die letterlijk zijn overgenomen. De in het Engels geschreven roman zoals die ruim tien jaar later door Ibo schrijvers werd gelanceerd, kan niet helemaal los gezien worden van de Onitsha marktliteratuur. Deze sneed zeer gevarieerde onderwerpen aan, van 'hoe hoort het eigenlijk' tot problemen van dronkenschap, geld, seks, schoonheid enz. Een voorbeeld is *What Women Are Thinking about Men* van J.O. Nnadozie (geen jaartal bekend). Daaruit komt het volgende fragment:

> Jerome had for long desired to speak to her with the intention of making love with her. The chance had actually come and if he missed it such possibility might not easily come back. At once he ran into a nearby shop and bought many things including a piece of cloth which cost him up to five pounds and four shillings and gave it to her. The lady thanked him, but was surprised why such should be done.
>
> It was then that the man started to say 'My dear lady, for quite a long time now, I have been longing for a way of getting you when alone, so as to have some discussion with you. Now it appears that the Almighty has sent you. All that I want is for you to follow me to my house, so that we can discuss matters.' 'What matters might we go to discuss?' she asked. 'Your love and nothing but that,' replied Jerome with a low tone and a face full of smiles.
>
> 'I am sorry,' she said. T am not that type. It is rather very unfortunate indeed. You may have to try your luck somewhere else. I am just from a meeting where we women discussed in detail what we think of men.' fin: Obiechina 1973)

Het zou interessant zijn na te gaan welke overeenkomsten er bestaan tussen deze Westafrikaanse massaliteratuur (die o.m. ook in Ghana bestaat en in Oost-Afrika) en de achttiende-eeuwse Europese brochureliteratuur, zoals de Engelse *chapbooks* uit die tijd, en te onderzoeken welke rol zulke teksten spelen bij de opkomst van de roman in het betreffende gebied. Er bestaat stellig een indirecte invloed van de eerste op de laatste. In elk geval is het een feit dat twee derde van de Nigeriaanse romanschrijvers Ibo auteurs zijn en dat de meesten uit Onitsha en omgeving komen. Obiechina (1973: 9) legt het verband als volgt:

> The existence of popular writing is a sign of a general literary awakening of which the novel is one of the highest achievements. The fact that this mass of home-produced literature is the work of people with relatively meagre formal education must have greatly encouraged the better educated and literarily inclined Nigerians to go a step further than the popular writers and produce literature of a more elevated kind. In other words, the existence of literature for the masses acted as a spur to intellectually sophisticated Nigerians to produce more sophisticated forms of literature for more sophisticated readers.

De scheiding tussen beide soorten literatuur is nooit gemakkelijk aan te geven. Ook Chinua Achebe publiceerde in Onitsha *The Sacrificial Egg and Other Stories* (1962). In het werk van een auteur als Cyprian Ekwensi zijn beide soorten zelfs nauw met elkaar verweven. Hij publiceerde al in 1948 *WhenLove Whispers* in Onitsha, een boek dat pas jaren later zijn weg vond naar een Londense uitgever. In Onitsha was deze novelle meteen een bestseller, die zelfs volgens Emenyonu (1978: 7) 'may have helped to inspire the popular (Onitsha) pamphlet literature'.

Ekwensi schildert in zijn romans levendige taferelen, die zich vooral in de stad afspelen in zeer uiteenlopende milieus, van deftige nachtclubs tot arme wijken. In zijn werk komen de negatieve kanten van de verstedelijking naar voren: het verloren gaan van de hechte familierelaties, armoede, ondervoeding, werkloosheid, prostitutie enz. Algemeen wordt *Jagua Nana* (1961) als zijn beste roman beschouwd. Jagua - 'They called her Jagua because of her good looks and stunning fashions. They said she was Ja-gwa, after the famous British prestige car' (p. 5) - is de hoofdfiguur in deze roman. Haar tweede naam Nana verwijst naar de heldin uit Zola's gelijknamige roman. Jagua Nana is een Nigeriaanse prostituée die ouder wordt en hoopt op een zinvol bestaan en een gezinsleven met de jonge leraar Freddie. Deze ziet haar echter alleen als een bron van financiële middelen om te gaan studeren in Engeland. Door de ontmoetingen van Jagua met haar klanten maken we kennis met verschillende aspecten van de Nigeriaanse samenleving (vgl. ook Ekwensi's *People ofthe City,* 1954), die voortdurend wordt beschreven vanuit de relatie met de hoofdpersoon: van de Tropicana nachtclub tot aan de lezingen van de British Council, van de corruptie en misère van het systeem tot aan de glitter van luxe en amusement. Ekwensi is trouwens niet de enige auteur die een visie op de vrouw als 'moeder of hoer' presenteert (vgl. Wachtel 1977). In *Jagua Nana* is sprake van een happy end waarin de moederrol overwint, nadat Jagua (eruggekeerd is naar haar dorp. Daarmee zegeviert het goede over het kwade. *Jagua Nana* werd in vele talen vertaald. Het boek

mocht, ondanks protesten, niet in Nigeria verfilmd worden van de regering, vanwege 'het risico van een slecht image van Afrika', zoals een Nigeriaans regeringspersbericht het in 1963 uitdrukte.

In al Ekwensi's werk blijft de band met de populaire literatuur zichtbaar, zijn romans en verhalen gaan dikwijls over personages die de geborgenheid van de streng genormeerde dorpssamenleving verlaten voor het grillige grotestadsgebeuren. Het materiaal voor zijn romans, personages, ontmoetingen, gebeurtenissen, beschrijvingen, heeft hij vooral gezocht in het leven van verschillende soorten mensen en verschillende soorten 'werkelijkheid' in een stad als Lagos. Daaraan ontleent hij zijn informatie. Zijn realisme heeft hem bij critici vaak tot een controversiële figuur gemaakt (vgl. Emenyonu 1978).

Cyprian Ekwensi heeft ook verhalen voor kinderen geschreven, die in Nigeria spelen en waarin elementen uit de orale literatuur verwerkt zijn, bijvoorbeeld *An African Night's Entertainment* (1962) of *The Great Elephant Bird* (1965). Wat de gebruikmaking van oude mythen en verhalen betreft, staat hij zeker niet alleen in Nigeria: in de inleiding noemden we al Chinua Achebe. Ook Wole Soyinka en John Pepper Clark zijn bekende voorbeelden. Een van de meest bekende authentieke schrijvers is in dit opzicht Amos Tutuola: hij zet de orale traditie rechtstreeks voort.

8.4.2. Amos Tutuola

Deze autodidact luidt de eigenlijke stroom van Nigeriaanse romans in, die verschenen zijn sinds in 1952 *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town** het licht zag. Daarmee was Tutuola al gauw een van de meest bewonderde en verguisde auteurs in Afrika. De kritiek op Tutuola zou een interessant onderdeel kunnen zijn van een nog altijd niet geschreven geschiedenis van de Afrikaanse literaire kritiek in Europa en Afrika. De aanvankelijke reacties op zijn werk varieerden van negatief in Afrika tot buitengewoon enthousiast in Europa (vgl. Lindfors 1975).

Tutuola sleet zijn dagen als jongste klerk op een departement in Lagos. Daar schreef hij in lege uren de verhalen op, zoals deze in zijn jeugd 's avonds werden verteld door ouderen. Onder de eerste lovende lezers in Europa bevond zich Dylan Thomas, die het boek prees in de *Observer* (6-7-1952) als een 'thronged, grisly and bewitching story (...) written in young English by a West African'. Dat 'young English', ongetwijfeld door Thomas als positief bedoeld, werd door Nigerianen als negatief ervaren, in de zin van 'niet in staat tot het schrijven van het Engels van Hare Majesteit'. Daarin zit het probleem van de moeite die veel Afrikaanse critici aanvankelijk met Tutuola hadden. Hij schrijft eigenlijk Yoruba in het Engels en zij waren er ongelukkig mee dat dit nu de eerste Nigeriaanse schrijver moest zijn die in Engeland de aandacht trok. En hij had niet eens een 'echte' schoolopleiding! Taban lo Liyong veegt met hun argumenten spottend de vloer aan in *The Last Word* (1969: 160):

> To our surprise, one day, into the hall of fame walks a primary school boy, a naughty boy, a boy who knows no grammar, almost a total villager, and he claims a seat among the immortals. What? we shout. Who are you? Were you in Achimota? Perhaps you were in Ibadan with me? Have you been-to? In a

> land where schoolknowledge is extremely important, our dropout is meticulously analyzed, weighed, and found insolvent. Our analysts pull their agbada up (...) in their university halls and blame the whole thing on Dylan Thomas, Gerald Moore and the whole white world.

De Europeanen van hun kant verweten de Afrikaanse critici het 'genie' van Tutuola niet te zien. Geleidelijk werd de Westafrikaanse kritiek wat beminnelijker tegenover de auteur van de *Palm-Wine Drinkard*, die sindsdien nog een vijftal andere boeken in hetzelfde genre schreef. Thans wordt hij algemeen beschouwd als een uniek schrijver ondanks - of dank zij? - een eigen Engels taalgebruik en een beperkte schoolopleiding.

De *Palm-Wine Drinkard* gaat over een held die naar de stad van de doden gaat om zijn overleden palmwijntapper terug te halen, want vóór dit verlies had hij nooit iets anders gedaan dan de hele dag palmwijn drinken. Op zijn zoektocht ontmoet hij allerlei problemen en obstakels, waaraan hij het hoofd weet te bieden, dikwijls dank zij magische middelen.

Het werk van Tutuola is steeds geschreven rondom het personage van één held of heldin die avonturen beleeft. Sommige critici hebben er moeite mee hem romancier te noemen en noemen zijn werk liever *romances.* In wezen staat elk van die avonturen op zichzelf en is de eenheid van het verhaal slechts te danken aan het feit dat er één zelfde hoofdpersoon in optreedt. Toen iemand hem vroeg waarom hij voor *My Life in the Bush of Ghosts* (1954) de daarin gegeven volgorde had aangehouden, was zijn antwoord: 'That is the order in which I came to them.' Dit antwoord duidt aan dat hij zijn inspiratie van het moment volgt, zoals ook de orale verteller dat doet. Inderdaad wortelt Tutuola's werk diep in de Yoruba verteltraditie, met zijn woordspelletjes, herhalingen, spreekwoorden, geesten, magie, metamorfosen, monsters enz. In de volgende passage vallen jeux-de-mots en herhalingen op:

> My wife said of the woman we met: 'She was not a human-being' and she was not a spirit, but what was she? She was the Red-smaller-tree who was at the front of the bigger Red-tree, and the bigger Red-tree was the Red-king of the Red-people of Red-town and the Red-bush and also the Red-leaves on the bigger Red-tree were the Red-people of the Red-town in the Red-bush. (p. 83)

Ook liederen en dilemmaverhalen (zie p. 69v) komen erin voor en spreekwoorden zijn er te over: 'The rain does not soak the honourable person apart; but the rain soaks everybody who comes out when it is raining'; 'It is in time of difficulties that one knows a true friend'; 'It is after the elephant is dead when everybody will go near and cut its flesh.'

Een interessant voorbeeld van liedimprovisatie staat in *The Brave African Huntress* (1958). De heldin Adebisi, een jageres, keert uit het dreigende bos met haar mannen huiswaarts, in roeiboten. Voor het vertrek uit het bos hebben ze vreemde vruchten gevonden, zoet als chocolade en romig en koud als ijs. Het lied dat ze dan onderweg zingen is een nieuwe variant op een westerse tophit uit de jaren vijftig, die Tutuola op de radio moet hebben gehoord. Adebisi vertelt:

As they were eating them at a time they formed a kind of song. They first shouted greatly with great joy just to show that they were leaving this jungle safely. And as they were singing this song they began to paddle the canoes along homeward... The song which they were singing went thus

Bulla-bul-laha: Shaka-bul-laha
With all chocolates: bullaha-bul-laha
Icecream: You scream: row o: row o o: row o o o
killed all the pigmies
Monday-Tuesday-with all Ice-cream:
for Ice-cream: row o: row o o: row o o o
(p. 149)

Shakabulla is het geweer waarmee de heldin zich in haar avonturen wist te redden. De passage laat zien hoe liederen improviserend tot stand komen.

Er komen schitterende vreemde wezens in Tutuola's werk voor en mysterieuze dorpen en paleizen. Beschrijvingen daarvan zijn dikwijls zeer gedetailleerd om duidelijk te maken hoe 'anders' ze zijn. Een bekende beschrijving in de *Palm-Wine Drinkard* is die van de rode vis die de held ontmoet:

Its head was just like a tortoise's head, but it was as big as an elephant's head, and it had over 30 horns and large eyes which surrounded the head. All these horns were spread out as an umbrella. It could not walk but was gliding like a snake and its body was just like a bat's body and covered with long red hair like strings. It could only fly to a short distance, and if it shouted a person who was four miles away would hear. All the eyes which surrounded its head were closing and opening at the same time as if a man was pressing a switch on and off. (p. 79v)

Op zijn zoektocht komt de held heel gewone alledaagse dingen tegen, die dan weer afgewisseld worden met geheimzinnige, ongewone gebeurtenissen. Al zijn boeken volgen de cyclus van vertrek-initiatie-terugkeer, een gebeuren dat ook symbolisch kan worden opgevat als een afdaling van de mens in zichzelf, op zoek naar eigen mogelijkheden en grenzen.

8.4.3. Chinua Achebe tussen traditie en verandering

In 1958 verscheen Chinua Achebes eerste roman *Things Fall Apart**. Naar eigen zeggen schreef hij deze roman om de eurocentrische visie van westerse schrijvers op Afrika te corrigeren. Deze voornamelijk koloniale schrijvers hadden te lang ongestraft gedaan of zij wel wisten wat Afrika was en wie de Afrikanen waren. Ironisch eindigt Achebe zijn roman met de veelbetekenende overpeinzingen van een Britse koloniale ambtenaar die een roman wil gaan schrijven over de inboorlingen:

Every day brought him some new material. The story of this man who had killed a messenger and hanged himself would make interesting reading. One could almost write a whole chapter on him. Perhaps not a whole chapter but a reasonable paragraph, at any rate. There was so much else to include, and one

must be firm in cutting out details. He had already chosen the title of the book, after much thought: *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*. (p. 191)

De titel van het boek is ontleend aan Yeats' *The second coming:* 'Things fall apart; the centre cannot hold.' Het verhaal speelt zich af in Ibo land, het oostelijk gebied van Nigeria in de tweede helft van de negentiende eeuw, de periode vlak voor en tijdens de komst van de eerste blanken in dat deel van Afrika. Hoofdthema is de verzwakking van een hechte traditionele samenleving. Dat deze uiteindelijk te gronde gaat, wordt gesymboliseerd in het verval van de held Okonkwo, die in zijn jonge jaren een beroemd worstelaar was. Op het moment dat we kennis met hem maken, heeft hij een grote naam als strijder en behoort hij tot de meest welgestelde en invloedrijke mannen van zijn dorp Umuofia.

De roman is opgebouwd uit drie delen: het eerste deel speelt zich af in Umuofia voor de komst van de blanken, van wier bestaan men nog nauwelijks gehoord heeft. Het tweede deel gaat over Okonkwo's ballingschap in Mbanta, het dorp waar zijn moeder vandaan kwam. Hij wordt gedwongen daar zeven jaar door te brengen, omdat hij gezondigd heeft tegen de Aardgodin. Hier worden ook de eerste blanken gesignaleerd en er wordt gepraat over een nieuwe godsdienst, nieuwe machthebbers, een nieuw handelssysteem: het begin van het einde van de bestaande orde. Het derde deel brengt ons in snelle scènes naar de zelfmoord van Okonkwo, die zich hardnekkig bleef verzetten tegen de blanke autoriteit. Zijn tragische dood luidt symbolisch de onvermijdelijke veranderingen in.

De schrijver idealiseert het traditionele dorpsleven niet. De held Okonkwo wordt getekend tegen de achtergrond daarvan: gebeurtenissen als feesten, wedstrijden, een trouwerij, contacten met de geesten van de voorouders, de straf die volgt op het overtreden van de regels van de clan. Er wordt veel gebruik gemaakt van spreekwoorden in de conversatie: 'Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten' (p. 10). Achebe verstaat deze kunst zelf duidelijk ook: de Ibo uitdrukkingen, spreekwoorden en gesprekken van de dorpelingen onderling verlenen een aparte charme aan zijn stijl. Zijn taalgebruik wordt in later werk wel eens te 'proverbloden', zoals een Afrikaans criticus eens opmerkte. Dat geldt m.n. voor *Arrow of God* (1964)*. Drie romans van Achebe spelen vóór de onafhankelijkheid, *No Longer at Ease** (1960) aan de vooravond van de onafhankelijkheid, in Lagos, waar de corruptie al hoogtij begint te vieren. In *A Man of the People** (1966) wordt deze politieke en maatschappelijke ontwikkeling nog onderstreept.

Voor Afrikaanse Engelstalige auteurs in het algemeen en voor de Nigeriaanse in het bijzonder betekenden Achebes romans een voorbeeld van harmonieus samenweven van verschillende literaire lijnen tot één hechte Afrikaanse romanstructuur. De hoofdlijnen uit dit weefsel vormen de orale en geschreven Ibo teksten met daarnaast de literatuur in het Engels: de 'Onitsha-invloed' en de westerse Engelstalige roman, waartegen hij zich wat de exotische of koloniale inhoud betreft juist afzette door een nieuwe visie te presenteren op de Afrikaanse 'werkelijkheid' van auteurs als Rider Haggard of Joyce Cary. Aan deze aspecten werd al eerder aandacht geschonken (o.m. in 8.1).

De eerste generatie van Engelstalige romanschrijvers volgde de opwindende

historische veranderingen van kolonisatie naar onafhankelijkheid op de voet, en net als Achebe lieten zij zich door dit thema inspireren bij hun romans. Voor de meesten geldt ook dat ze, in tegenstelling tot de Franstalige romanciers, meestal alleen en passant iets zeggen over de rol van de blanken, omdat ze vooral geïnteresseerd zijn in hun eigen maatschappij en hun personages vooral Afrikanen zijn. Achebe is een van de bekendste Afrikaanse auteurs geworden en gebleven.

Na ruim twintig jaar stilte publiceerde hij in 1987 een nieuwe roman, *Anthills of the Savannah**, het verhaal van een denkbeeldig Afrikaans land, Kangan. Machtsmisbruik van politieke leiders voert hen zelf naar de ondergang. Vanuit de drie hoofdpersonen, Sam, de president, Chris Oriko, de minister van Voorlichting, en Ikem Osadi, de dichter en journalist van de oppositie, worden de tegenstellingen in de Kangan samenleving gepresenteerd. Zij vinden alle drie de dood, maar dat betekent niet dat de auteur een negatieve visie heeft op de samenleving. Achebe blijft hoopvol. Tn een interview tijdens het Internationaal PEN-Congres in Maastricht (mei 1989) formuleerde hij het zo:

> De leiders sterven niet vruchteloos, de veranderingen die zich bij hen voordoen als het al te laat is, de lering die zij uit hun ervaring trekken, dat alles wordt opgenomen en opgeslagen in het geheugen van hen die overleven. Het verhaal blijft bewaard en moet steeds weer worden verteld. In die zin is het verhaal belangrijker dan de concrete gebeurtenis, de strijd die wordt gevoerd, omdat het de kiem van iets nieuws in zich draagt. Het is als de ieder jaar terugkerende savanne-branden waarbij al het gras verschroeid wordt en alleen de metershoge termietenheuvels overblijven in het lege, verlaten landschap. Zij zijn het geheugendepot waaruit het nieuwe gras kan putten om weet te hebben van de verwoestingen die door de brand werden aangericht. Zo ook overleeft het verhaal, het is de erfenis van iedereen die strijd voert, vecht voor verandering. Die continuïteit vormt de geschiedenis, niet het toevallige lijstje van heersers. (*NRC-Handelsblad* 8 mei 1989)

Er zijn tientallen andere romans gepubliceerd in het decennium vóór 1970. Ik noem er nog enkele: Elechi Amadi's *The Concubine* (1966) en *The Great Ponds* (1969) en Gabriel Okara's poëtische roman *The Voice* (1964), uit Nigeria; William Contons *The African* (1960), uit Gambia. Zeker ook vermeldenswaard is Timothy Aluko, wiens romans in menig opzicht te vergelijken zijn met die van Chinua Achebe. Hij beschrijft in een Yoruba context dezelfde conflicten als Achebe dat doet tegen een Ibo achtergrond. Aluko is altijd in de schaduw van Achebe gebleven, al publiceert Achebe de laatste jaren nauwelijks meer. Sinds *One Man, One Wife* (1959) en *One Man, One Matchet* (1964) heeft Aluko een ontwikkeling doorgemaakt, waarin hij met elke nieuwe roman zijn reputatie als goed romanschrijver heeft bevestigd. Met name *His Worshipful Majesty* (1973) kan de vergelijking met Achebes romans glansrijk doorstaan en zou veel meer aandacht van de literaire kritiek verdienen.

8.4.4. De Tweede generatie en de Nigeriaanse burgeroorlog

Hoe hachelijk een indeling in generaties ook is, er wordt met betrekking tot de Westafrikaanse romanliteratuur in het Engels dikwijls gesproken van een 'nieuwe generatie' die opkomt rond 1970. Er is m.i. echter geen sprake van een duidelijke breuk in de thematiek ten opzichte van wat verscheen in de jaren vijftig en zestig: vervreemding, problemen van de grote stad en vooral het afrekenen met de nieuwe regimes die niet in staat blijken de hedendaagse Afrikaanse maatschappij een hoopvollere toekomst te bieden, vormen de belangrijkste onderwerpen. Daarin beginnen vanaf het eind van de jaren zestig Franstalige en Engelstalige romans meer parallel te lopen.

Een thema dat Nigeriaanse auteurs - zij blijven ook in de jaren zeventig het gezicht van de Westafrikaanse Engelstalige romanliteratuur bepalen - een tijdlang heeft beziggehouden is de Nigeriaanse burgeroorlog (1967-1970), waarin zoals gezegd ook een van de beste Afrikaanse dichters het leven verloor, nl. Christopher Okigbo. Veel schrijvers hebben deze oorlog van dichtbij meegemaakt. Hun dilemma was dikwijls: schrijven of zwijgen over wat gebeurd is en wat de toch al broze Nigeriaanse eenheid verscheurd heeft. De romancier Elechi Amadi beschreef zijn ervaringen in dagboekvorm in *Sunset in Biafra. A Civil War Diary* (1973). Volgens hem is het van groot belang dat mensen zich bewust blijven van deze oorlog: 'the path to full national maturity lies through the fearsome jungle of self-criticism, and the sooner we take this path the better,' schrijft hij in het voorwoord. Chinua Achebe schreef poëzie (1971) en verhalen (1972) naar aanleiding van deze oorlog. Elechi Amadi en Wole Soyinka zaten beiden gevangen.

In de meeste romans over de burgeroorlog staat de vraag naar de waarheid centraal. Het zijn vooral realistische romans, sommige oppervlakkig of sentimenteel, andere beter van niveau, zoals Isidore Okpewho's *The Victims* (1972), dat de African Arts Prize for Literature kreeg. Dikwijls zijn de boeken te dicht op of te kort na de gebeurtenissen geschreven, waardoor nog al eens de nodige afstand ontbreekt ten opzichte van de traumatische verschrikkingen van deze oorlog. Dat geldt gedeeltelijk ook voor Wole Soyinka's *The Man Died* (1972)*, een essay dat gebaseerd is op gevangenisnotities die hij gedurende zijn bijna twee jaar durende eenzame opsluiting maakte. Aan het eind constateert hij dat hij zelf niet verslagen is:

> ...it did not matter in the end for how long they manoeuvred to keep my body behind walls, they would not, ultimately, escape the fate of the defeated. At the hands of all who are allied and committed to the unfettered principle of live. (p. 286)

Het boek getuigt van Soyinka's hardnekkige wil tot overleven tegen alle waanzin van het isolement in, dank zij zijn geloof in fundamentele menselijke waarden als vrijheid en recht. Deze waarden bepalen ook zijn romans en die van de Ghanese auteur Ayi Kwei Armah. al geven beiden aan hun visie op verschillende wijze uitdrukking in hun werk.

8.4.5. Mythen en visie in de romans van WoleSoyinka

In zijn eerste roman, *The Interpreters* (1965)*, treden als belangrijkste personages intellectuelen uit de bourgeoisie op: de *interpreters* van een corrupte maatschappij. Geen eenvoudige lectuur, vanwege een overdaad aan flashbacks die de structuur van de roman niet altijd ten goede komen. Anderzijds is het een satirisch en ook amusant verhaal dat de elitaire pretenties stevig onder handen neemt, inclusief de intellectuelen zelf die in dit boek de ontwikkelingen van de samenleving analyseren.

Er liggen ongeveer acht jaren tussen het verschijnen van deze eerste roman en *Season of Anomy* (1973)*. De toon is grimmiger geworden: er is intussen veel gebeurd, twee militaire staatsgrepen met veel bloedvergieten, een burgeroorlog met ontelbare slachtoffers, afschaffing van politieke partijen en geen sprake van een democratiseringsproces. Wat hemzelf betreft, ervaringen van een langdurige eenzame opsluiting, gevolgd door ballingschap in Ghana. Wole Soyinka is geen gemakkelijke, populaire schrijver zoals Achebe, wiens werk al in veel schoolprogramma's in Afrika is opgenomen. Hij schrijft moeilijk Engels, dat alleen toegankelijk is voor mensen met een grote woordenschat en liefst ook een woordenboek. Hij is te bestempelen als een kosmopolitisch auteur, die zijn thema's ontleent zowel aan de eigen Yoruba en Afrikaanse mythologie als aan thema's van elders, zoals Griekse mythen en bijbelse motieven. Hij stelt de existentiële vragen van de moderne mens, die bedreigd wordt in zijn bestaan door de overmacht van de politieke staat. Deze problematiek werkt hij uit in de Yoruba context die hem het meest vertrouwd is. Het gaat hem echter niet om het overleven van dit eigen volk, maar om het voortbestaan van mens en menselijkheid tegenover het opdringend kwaad. De inbedding in de Yoruba context verwijst steeds daar bovenuit en is ook elders herkenbaar. Zijn doel is niet in de eerste plaats één specifieke Afrikaanse maatschappij te tekenen, zoals Achebe dat deed in zijn romans over de Ibo samenleving.

In *Season of Anomy* gaat het om de integriteit van het individu in een sterk veranderende maatschappij. Ofeyi is 'promotions man' van een grote cacaoonderneming. Hij moet de cacao-aanplant en het cacaoverbruik stimuleren onder de bevolking samen met cacaoprinses Iriyise, die met haar dans de boeren en arbeiders daartoe moet aanzetten: een publiciteitsstunt. Op hun reis komen ze in Aiyéró, een harmonische leefgemeenschap. Ofeyi raakt daardoor zo gefascineerd dat hij de hele maatschappij in die richting wil veranderen, met behulp van de leden van deze gemeenschap:

> The goals were clear enough, the dream a new concept of labouring hands across artificial frontiers, the concrete, affective presence of Aiyéró throughout the land, undermining the Cartel's superstructure of robbery, indignities and murder, ending the new phase of slavery. (p. 27)

De heren van de Cocoa Corporation denken daar wel heel anders over en gaan een overeenkomst aan met de militairen van Crossriver: benden trekken daarna moordend rond door het land en vernietigen wat niet tot Crossriver behoort. Iriyise wordt in gevangenschap meegevoerd. Ofeyi gaat naar haar op zoek, een tocht langs afgronden van menselijke wreedheid, waarvan de beelden ongetwij-

feld ontleend zijn aan de Ibo pogroms uit de begintijd van de burgeroorlog. Ten slotte vindt hij haar terug in een concentratiekamp, in coma, maar nog niet dood: een laatste teken van hoop?

De roman verwijst via de hoofdpersonen naar de Griekse mythe van Orpheus (Ofeyi) en Eurydice (Iriyise) in de onderwereld, d.w.z. het geweld van de militaire tirannie gesteund door winstbeluste industrie. Dit mythische motief gaat samen met de droom van de commune-eenheden waaruit een nieuwe maatschappij zou moeten worden opgebouwd om echte onafhankelijkheid van een (Nigeriaanse, Afrikaanse) staat mogelijk te maken. De roman is eigenlijk een allegorie, waarin de personages vooral profiel krijgen door hun functie. We vernemen vrijwel niets over hun motieven, het zijn niet zozeer individuen als wel krachtenvelden die op elkaar inwerken, waarbij het gaat tussen menselijkheid en politiek geweld. Iriyise symboliseert levenskracht en schoonheid en Ofeyi idealisme. De hoofdstuktitels staan duidelijk voor de levenscyclus van de seizoenen: In 'Seminal' wordt het zaad van het Aiyéró-ideaal gezaaid. Ofeyi ziet hoe Iriyise erdoor is geraakt:

> From merely singing praises of the 'cocoa complexion' she had burgeoned in unforseeable directions. (...) Her fingers spliced wounded saplings with the ease of a natural healer. Her presence, the women (of Aiyéró) boasted, inspired the rains. (p. 20)

Via Ofeyi's zendingsactiviteiten in 'Buds' komen we terecht bij 'Tentacles', waarin de Aiyéró-gedachte wortel schiet, maar tegelijkertijd het 'Cartel' de tegenaanval voorbereidt. 'Harvest', hoofdstuk vier, betekent dan ook niet zozeer de oogst van Aiyéró-vruchten en -idealen, als wel de oogst van dood en vernietiging. In het laatste hoofdstuk, 'Spores', wordt de balans opgemaakt, verminking enerzijds, een sprankje nog net niet uitgedoofde hoop anderzijds. De cyclus heeft dus twee kanten, waartussen de mens kan kiezen: belofte van nieuw leven bestaat naast verrotting en ontbinding.

Soyinka is een voorstander van tolerantie en staat steeds open voor ideeën uit andere culturen. Geen dogma's maar bevruchtende invloeden over en weer verrijken en voeden elke cultuur, is zijn opvatting. Zo creëert hij unieke literatuur. Zijn autobiografie *Aké. The Years of Childhood* (1982)* laat zien hoe de basis gelegd werd voor zijn later leven als schrijver, in een onderwijzersgezin waar hechte Yoruba tradities in ere werden gehouden en waar christendom en westerse invloeden op hun merites werden beoordeeld. In zijn opvoeding komen zo verschillende lijnen bij elkaar. *Aké* is een fascinerend boek, prachtig van taal, een recente literaire aanwinst van de hand van deze nog altijd veelzijdige auteur.

Dat geldt ongetwijfeld ook voor het vervolg daarop: *Isara. A Voyage Around Essay* (1990)*. Essay is de vader van de auteur wiens initialen S.A. (Soyinka Ayodele) zijn bijnaam opleverden. Inmiddels zijn ook Soyinka's veelzijdige essays gebundeld verschenen onder de titel *Art, Dialogue & Outrage* (1988). Daarin schrijft hij kritisch en geestig over kunst, theater, taal, politiek en geschiedenis. Ondanks zijn publikaties op andere gebieden geniet Soyinka nog altijd vooral bekendheid als toneelschrijver. In die hoedanigheid komen we hem straks opnieuw tegen.

8.4.6. Van individuele naar collectieve stem: Ayi Kwei Armah

Veel van de auteurs van de zogenaamde tweede generatie hebben een uitstekende opleiding gehad. Ze hebben gereisd en zowel in Afrika als in het Westen rondgekeken. Een groot aantal schrijvers laat zien hoe in de verstedelijkte woongebieden de mens probeert zich te handhaven en zo mogelijk een graantje mee te pikken van de beperkte welvaart in een ontwrichte samenleving, waarin de tegenstellingen tussen rijk en arm meestal ontstellend groot zijn.

De Ghanese dichter Kofi Awoonor schreef daarover in zijn enige roman *This Earth, My Brother* (1971), die poëtisch van taal is. Daarin worden eerste- en derde-persoonsvertelling afgewisseld per hoofdstuk. De eerste-persoonshoofdstukken geven steeds de gedachten van de hoofdpersoon weer, zijn herinneringen, gevoelens, gedachtenassociaties. Deze Amamu stort in en pleegt ten slotte zelfmoord. Mét de held zien we ook de maatschappij instorten. Autobiografische elementen gaan terug op de jeugd van Amamu, de missieschool, de koloniale tijd. De cynische conclusie is dat de maatschappij opnieuw of nog steeds onvrij is, doordat de idealen van de onafhankelijkheid vergeten of verraden zijn.

De situatie van Afrikanen in een corrupte wereld wordt ook in de romans van zijn landgenoot Ayi Kwei Armah op verschillende manieren beschreven. Daarbij heeft Armah stellig vernieuwend gewerkt op de roman als genre in Afrika. Zijn hele oeuvre vormt eigenlijk een mijlpaal op de weg van de Afrikaanse protestliteratuur vanwege een volstrekt eigen aanpak, waarbij realisme en symbolisme hand in hand gaan. Ook heeft hij een vernieuwende invloed op de *romanstructuur,* evenals Awoonor. Over Armahs eerste roman, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968)* waren de meningen van de critici verdeeld, met name vanwege de inhoud. Achebe veroordeelde de roman als 'a sick book':

> Sick, not with the sickness of Ghana but with the sickness of the *human condition.* The hero, pale and passive and nameless - a creation in the best manner of existentialist writing - wanders through the story in an anguished half-sleep, neck-deep in despair and human excrement of which we see rather a lot in the book. (Achebe 1975: 25)

Volgens Achebe is 'het echte Ghana' in dit boek niet te vinden. Het zou interessant zijn deze realisme-discussie verder uit te diepen. Overigens is het boek door veel critici, zowel Afrikaanse als westerse, geprezen. In later werk ontwikkelt Armah opvallende nieuwe verteltechnieken, waardoor de relatie tussen verteller en lezer sterk verandert. De individuele verteller wordt een 'collectieve stem', een 'wij' waarin de lezer wordt betrokken, waarin namens en over hem als deelnemer aan het gebeuren wordt gesproken.

In *The BeautifulOnes Are Not Yet Born* stelt de auteur de corruptie aan de kaak zoals deze in de laatste jaren van het Nkrumah bewind steeds duidelijker aan de oppervlakte kwam. De hoofdpersoon wordt aangeduid als *the man*, zonder verdere naamsaanduiding. De held wordt zich steeds duidelijker bewust van de grove politieke werkelijkheid, waartegen hij een grote weerzin ontwikkelt. Deze Elckerlyc is integer tot het eind en weigert elke vorm van bedrog of steekpenningen, maar hij blijft tegelijkertijd passief tegenover het verval van de maatschappij. Misschien is dat de reden van zijn anonimiteit: hij is niet in staat actie te

ondernemen en er blijft alleen leegte over. De roman eindigt met gedachten waarin leegte en naamloosheid op onmiskenbare wijze geassocieerd worden:

> Over the school latrine at the bottom of the hill a bird with a song that was strangely happy dived low and settled on the roof. The man wondered what kind of bird it could be, and what its name was. But then suddenly all his mind was consumed with thoughts of everything he was going back to (...), the office and every day, and above all the never-ending knowledge that this aching emptiness would be all that the remainder of his own life could offer him. (p. 215)

Stank en vuil vullen de roman en weinig Afrikaanse romanciers vóór hem hebben zo negatief over 'hun' Afrika geschreven. Het is symbolisch dat de corrupte politicus en ex-vakbondsleider Koomson na de militaire staatsgreep gedwongen wordt te vluchten door een latrinegat. De roman begint en eindigt met een busscène. Aan het eind gaat het over een pas groen geverfde bus met daarachterop — zoals zo vaak in Afrika — een spreuk: 'The beautiful ones are not yet born'. De boodschap van de spreuk komt al eerder in het boek naar voren in de gedachten van *the man*, die naar het eind verwijzen (p. 100).

In Armahs eerste boeken - *The BeautifulOnes*, *Fragments* (1969) en *Why Are We So Blessed?* (1972) - gaat het vooral om het individuele zoeken van mensen naar mogelijkheden voor een jonge staat om een weg te vinden uit een toestand van verrotting, stank en corruptie, zoals de auteur die letterlijk steeds weer beschrijft in zijn eerste roman. Vanaf *Two Thousand Seasons* (1973) komt de collectieve stem aan bod. Dit boek is meer dan eens vergeleken met Ouologuems *Le devoir de violence* — als voortzetting van de epische orale traditie –, maar Armahs boek is niet bedoeld voor een handjevol intellectuelen, maar voor de grote groep, de Afrikaanse gemeenschap, in de traditie van de gemeenschappelijke geschiedopvatting. De verteller als individu blijft op de achtergrond, hij benadrukt steeds zijn behoren tot de groep, net als in de orale vertelling van het epos. Zijn stem is de 'plural voice, the communal consciousness, the racial memory' (Fraser 1980: X), vanaf het begin:

> We are not a people of yesterday. Do they ask how many single seasons we have flowed from our beginning till now? We shall point them to the proper beginning of their counting (...) This land is ours, not through murder, not through theft, not by way of violence or any other trickery. This has always been our land. Here we began. Here we will continue even after the thousand seasons' scattering and the thousand seasons' groping, though the white death sometimes openly, often covertly, seductively now, brutally at other times, changes means but always seeks one end: our extermination. (pp. 1, 5)

Net als Ouologuem gaat ook Armah ver terug in de geschiedenis, maar hij legt veel meer de nadruk op de strijd, de wil tot overleven en het bewaren van de eigen identiteit. Daarbij gebruikt hij bronnen uit de orale overlevering, vooral de historische ervaring van de Afrikanen vanaf het begin van de geschiedenis zoals zij zich die zelf herinneren. Deze wordt geconcretiseerd aan de hand van het wel

en wee van de Akan, een volk in Ghana met een rijk verleden. Geschiedenis wordt hier tevens mythe en epos. Een andere mythe die meespeelt is het verhaal van Anoa, het Akan meisje dat visioenen heeft van de slavernij en de consequenties daarvan voor haar eigen volk. Tevergeefs probeert zij de mensen te waarschuwen.

Sommige lezers zullen het boek als eenzijdig van de hand wijzen, maar de schaal van menselijkheid was natuurlijk al uit balans naar de andere kant. Armah ziet zijn boek meer als een therapie, een remedie om de verwrongen geschiedenisinterpretatie weer in de juiste banen te krijgen. Het geloof in de overwinning is onwankelbaar:

> what a vision of creation yet unknown, higher, much more profound than all erstwhile creation! What a hearing of the confluence of all the waters of life flowing to overwhelm the ashen desert's blight! What an utterance of the coming together of (...) all people of the way. (p. 321)

De droom van de utopie speelt hier net zo mee als in de leefgemeenschap van Aiyéró in Soyinka's *Season of Anomy*. In Armahs boek echter krijgt geen enkel personage zoveel reliëf dat hij in de geschiedenis een individuele rol zou kunnen gaan spelen als bezielende leider met een eigen status. Een heel volk treedt hier op als personage.

Ook in *The Healers* (1978), een historische roman, is sprake van de 'plural voice'. Na de eerste romans van Armah, die wegen inslaan die we ook kennen uit de westerse modernistische romantraditie, is het in deze latere werken, waarin de collectieve stem de boventoon voert, de (westerse?) lezer niet goed mogelijk zich met een bepaald personage te identificeren. Een zeker dogmatisme lijkt de auteur hier soms niet vreemd. Niettemin heeft Armah grenzen verlegd met zijn nieuwe vormexperimenten, waarin hij aansluit bij de behoefte van veel Afrikaanse lezers hun eigen geschiedenis te horen vertellen vanuit Afrikaans perspectief. In 1989 publiceerde Derek Wright een verhelderende studie over Armahs intellectuele (o.a. Fanon) en Afrikaanse (Akan) achtergronden.

8.4.7. De eerste schrijfsters

De Engelse romanschrijfster Eva Figes beklaagde zich tijdens een lezing in Amsterdam in 1982 over het feit dat in Engeland vrouwen als schrijver zo gemakkelijk buiten het circuit gehouden worden. Aan deze verzuchting moest ik denken bij het vrijwel tevergeefs zoeken naar literaire kritieken en commentaren op de werken van Afrikaanse schrijfsters: er blijken niet alleen zeer weinig romans door vrouwen gepubliceerd te zijn, maar over die schaarse romans wordt ook nog in hoge mate gezwegen. In belangrijke overzichtsboeken als van Obiechina (1975), Cook (1977), Palmer (1979), Ogunbesan (1975, 1979) en Nkosi (1982) ontbreken essays over West- en Oostafrikaanse schrijfsters. Wel zijn intussen boeken over hen verschenen (o.a. Brown 1981), maar daarmee worden deze vrouwen inderdaad apart gezet als literaire categorie. Is dat ook een vorm van 'buiten het circuit' gehouden worden? Het blijft vooralsnog gissen naar mogelijke oorzaken van het ontstaan van een dergelijke scheiding der geesten.

De eerste Westafrikaanse romanschrijfster was Flora Nwapa uit Nigeria met *Efuru* (1966), *Idu* (1970) en de bundel *This is Lagos and Other Stories* (1971). In

Efuru wordt de Tbo wereld van Oost-Nigeria voor het eerst vanuit een vrouwenperspectief belicht. Efuru is de naam van de hoofdpersoon, een mooie en rijke vrouw die in haar huwelijk niet gelukkig is. Haar eerste kind sterft jong, haar eerste man verlaat haar. Ze blijft kinderloos en verlaat zelf haar tweede echtgenoot. Dit alles gebeurt, zo blijkt, omdat zij door de watergodin Uhamiri is uitgekozen als gezellin. Efuru blijft alleen, ze is uitermate zelfstandig, intelligent en weet zich beter te redden dan de mannen en vrouwen om haar heen. Die worden meestal negatief of vijandig beschreven met hun bijgeloof, geklets en kwaadaardigheid, wat een weinig positief totaalbeeld oplevert van de Afrikaanse maatschappij. Efuru is gehecht aan de tradities en, al is ze nog zo succesvol in zaken, ze blijft de traditionele mening toegedaan dat ze nooit genoeg kwaliteiten zal hebben om het gemis van kinderen te compenseren. Steeds weer herhalen de vrouwelijke personages in het boek dat gelukkig zijn met een man niet kan opwegen tegen het hebben van kinderen.

Ook *Idu* gaat over het probleem van een vrouw, nl. de vraag hoe zij enigermate onafhankelijk kan blijven in een hecht gestructureerde samenleving. In *Efuru* wordt het vraagstuk van de zelfstandigheid en de uitzonderingspositie van de vrouw opgelost doordat de hoofdpersoon een uitzonderingspositie gaat innemen die door de godsdienstige en maatschappelijke tradities wordt geaccepteerd, nl. het gewijd zijn aan een godin. In *Idu* verkiest de hoofdpersoon na de dood van haar man zelf ook de dood, in plaats van het, volgens de gewoonte gebruikelijke, huwelijk met de broer van haar overleden echtgenoot.

De verhalen van de Ghanese schrijfster Ama Ata Aidoo in *No Sweetness Here* (1970) zijn net als haar toneelstuk *Anowa* (1970) een combinatie van orale vertelling en westerse verhaalconstructie. Het titelverhaal van *No Sweetness Here*, een ik-vertelling, beschrijft een episode uit het leven van Chicha, een dorpsonderwijzeres. In dat verhaal sterft Kwesi, een van haar leerlingen. Chicha condoleert de familie; spreekwoorden, rouwliederen en jammerklachten wisselen elkaar af in het sterfhuis:

> 'Chicha, O Chicha, what shall I do now that Kwesi is dead?' His grandmother addressed me.
>
> 'Kwesi my Beauty, my Beauty, my Master, Kwesi-my-own-Kwesi,' one aunt was chanting, 'Father Death has done me an ill turn.'
>
> 'Chicha,' the grandmother continued, 'my washing days are over, for who will give me water? My eating days are over, for who will give me food?' I stood there saying nothing (...) 'Ah, do not speak,' his father's youngest sister broke in. 'We have lost a treasure.'
>
> 'My daughter,' said the grandmother again, 'Kwesi is gone, gone for ever to our forefathers. And what can we do?'
>
> 'What can we do indeed! When flour is scattered in the sand, who can sift it? But this is the saddest I've heard, that he was his mother's only one.'
>
> 'Is that so,' another visitor cried. 'I always thought she had other children. What does one do, when one's only water-pot breaks?' she whispered.
>
> The question was left hanging in the air. No one dared say anything more. (p. 73v)

In haar beschrijvingen en in de dialogen weet Aidoo haar eenheid van stijl te bewaren. Haar observaties van personages en tradities gaan gepaard met sympathie. Dat geldt veel minder voor *Our Sister Killjoy* (1977), een roman over het verblijf van een beursstudente in Duitsland. Het doet denken aan andere boeken van *been-tos* (= zij die naar de metropool geweest zijn), zoals er zoveel geschreven werden, o.a. door Bernard Dadié uit Ivoorkust. Aidoo is echter veel scherper in haar kritiek dan deze mild humoristische in het Frans schrijvende collega. De volgende passage, een brief, laat daarvan iets zien:

> My dear brother,
> I have been to a cold strange land where dogs and cats eat better than many many children;
>
> Where men would sit at table and eat with animals, and yet would rather die than shake the hands of other men. Where women who say they have no time to bear children and spoil their lives would sit for many hours and feed baby dogs delicate food with spoons, and make coats to cover the hairy animals from the same cloth they wear, as sisters and brothers and friends in our village would do on festive occasions.
>
> My brother, I have been to a land where they treat animals like human beings and some human beings like animals... (p. 99)

Een andere *been-to* is Buchi Emecheta uit Nigeria. Zij schreef een aantal romans over haar moeizame ervaringen mét en later zonder man, maar steeds met een aantal kinderen, in het kille Londen, o.a. *In the Ditch* (1972) en *Second Class Citizen* (1974)*. Verschillende van haar romans zijn ook in Nederlandse vertaling verschenen. Vooral *The Joys of Motherhood* (1979)* is heel populair in het Westen. Buchi Emecheta is produktief. Zij schreef tot nu toe romans, verhalen, een aantal kinderboeken en een autobiografie *Head Above Water* (1986)*, maar er zal nog wel meer volgen, gezien het tempo waarin ze haar romans tot nu toe schreef. Hier wordt alleen kort ingegaan op *The Joys of Motherhood* en *Double Yoke* (1982).

In *The Joys of Motherhood* wordt het leven van Nnu Ego getekend, de dochter van een Ibo chef in de eerste helft van deze eeuw. De gebeurtenissen in het eerste deel van het boek spelen zich af in een dorp in Ibo land, waar het leven van de mensen is voorgeprogrammeerd door de regels van de samenleving. De positie van de vrouw wordt bepaald door de man die haar vader is en vervolgens door de man met wie ze trouwt. Zo ook in het geval van Nnu Ego. Na een eerste huwelijk dat kinderloos blijft, wordt ze uitgehuwelijkt aan een man in Lagos, Nnaife. Ze vindt hem niet om aan te zien:

> ...in walked a man with a belly like a pregnant cow, wobbling first to this side and then to that. The belly, coupled with the fact that he was short, made him look like a barrel. His hair, unlike that of men at home in Ibuza, was not closely shaved; he left a lot of it on his head, like that of a woman mourning for her husband (...) His cheeks were puffy and looked as if he had pieces of hot yam inside them (...) If her husband-to-be was like this, she thought, she would go back to her father. (p. 42)

Nnu Ego verzoent zich pas enigszins met haar lot als blijkt dat ze zwanger is. Ze brengt met veel moeite en opofferingsgezindheid een aanzienlijk aantal kinderen groot in een arme wijk van Lagos. Vooral de zonen profiteren ervan, na hun schoolopleiding krijgen ze beurzen voor studie in Amerika en Canada. Ten slotte keert Nnu Ego alleen terug naar haar dorp, waar ze sterft langs de kant van de weg, alleen. De zonen overzee hebben nooit iets van zich laten horen:

> ...many agreed that she had given all to her children. The joy of being a mother was giving all to your children, they said. (p. 224)

De titel blijkt nogal ironisch in de loop van het verhaal, waarin de gebeurtenissen dikwijls met veel humor verteld worden vanuit het perspectief van een Afrikaanse vrouw en moeder, in haar relaties met mannen en kinderen. Het sloven en opofferen volgen als vanzelfsprekend uit de mythe van het moederschap, waarbij de moeder voor zichzelf geen kansen heeft (en die ook niet hoort te vragen) om haar eigen situatie te verbeteren, om zélf iemand te zijn. Nnu Ego zoekt alleen naar een beter leven voor haar kinderen - meer voor de zonen dan voor de dochters overigens.

Eind 1980 ging Buchi Emecheta terug naar Nigeria na een afwezigheid van achttien jaar. *Doublé Yoke* is geïnspireerd op haar verblijf als gastdocente aan de universiteit van Calabar in 1981 en het boek werd opgedragen aan haar studenten. In deze roman stelt zij de onstuimige veranderingen in de Afrikaanse samenleving openhartig aan de orde. Het gaat opnieuw over de ervaringen van een vrouw, dit keer een jonge studente van de universiteit, Nko, in haar relatie met een student, haar verloofde, die eigenlijk het liefst wil dat zij is zoals zijn moeder. Ze krijgen al gauw problemen met elkaar, want de tijden zijn veranderd. De mythe van de vrouwelijke maagdelijkheid wordt in deze roman op een niet mis te verstane manier van de tafel geveegd in een conversatie van Nko met enkele vriendinnen:

> 'I have lost him... he was not sure I was a virgin when we first made love.'
>
> 'Really, I thought he was intelligent. Eh, was he blind? Did he not see the blood?' Mrs. Nwaizu asked in mock seriousness.
>
> 'We did it by a wall, and he wanted enough blood to float his whole village,' Nko sniffed laughing.
>
> 'Did you ask him if he were a virgin too?' Julia wanted to know. They were all laughing now (...)
>
> 'But Nko do put me out of my misery. How can you make love by a wall?'
>
> 'Are you a virgin then, Julia?' Mrs. Nwaizu asked laughing.
>
> (...) 'I have been preserving myself. I allow petting but nothing more (...)
>
> 'You are preserving nothing! Let your boyfriend - the German boy doing Tropical Medicine, is that him... well try it with him. I hope he is circumcised though. Many of those white men are not circumcised, so they hang down like wet intestines. Hughgh.' (p. 154, 156v)

Op deze manier wordt menig taboe doorbroken, doordat voor het eerst zonder terughoudendheid dergelijke zaken vanuit de visie van de vrouw aan de orde

worden gesteld. Een aantal mannelijke Afrikaanse lezers *zou* wel eens enige moeite kunnen hebben met deze denkbeelden, omdat de tot nu toe gangbare opvattingen over de vrouw in hun voordeel waren. Deze worden hier van de hand gewezen, bijvoorbeeld dat een vrouw zo maar hoer genoemd mag worden als ze geen 'maagd' meer zou zijn. Of zeggen dat mannen wél buitenechtelijke kinderen mogen hebben, maar dat dat voor vrouwen een schande is. Emecheta's romans zijn boeken met een boodschap. Ze zijn vlot en geestig geschreven en vrij eenvoudig van structuur. Een boek als *Doublé Yoke* — de titel slaat op het dubbele juk dat de vrouwen op hun schouders hebben, nl. te beantwoorden aan de eisen van de traditie en aan die van de 'moderne tijd' — vormt in zeker opzicht een voortzetting van de Onitsha traditie, in die zin, dat ook hier wijze lessen aan de lezers worden doorgegeven. Evenals haar Ibo broeders Achebe en Ekwensi heeft zij daarvan ongetwijfeld enige invloed ondergaan en evenals deze auteurs schrijft zij boeken die in grote oplagen hun weg naar de Nigeriaanse lezers blijken te vinden. In het Westen is zij nu een van de bekendste Afrikaanse auteurs. Al haar boeken krijgen aandacht in de westerse pers. Dat kunnen de meeste Afrikaanse auteurs haar niet nazeggen.

8.4b. Oost-Afrika

De landen Kenya, Oeganda en Tanzania worden gezamenlijk Oost-Afrika genoemd. De Engelstalige literatuur ontstond er relatief laat, maar er bestaat wel een lange (voor)geschiedenis van geschreven literatuur, vooral in het Swahili (vgl. Gérard 1981). Ook hier gaan de eerste contacten met de westerse literatuur via de bijbel en *Pilgrim's Progress* van John Bunyan.

De eerste literaire activiteiten in het Engels concentreerden zich rond Makerere College, de eerste universiteit in Oost-Afrika. Daar werd in 1962 een belangrijke schrijversconferentie gehouden, die auteurs uit Oost-, West- en Zuid-Afrika met elkaar in contact bracht, zoals Soyinka, Awoonor, Achebe, Ngugi wa Thiong'o (toen nog James Ngugi) en Ezekiel Mphahlele.

De onafhankelijkheid van Tanzania kwam in 1961 - het heette toen Tanganyika. In 1964 vormde het samen met Zanzibar de staat Tanzania. Oeganda werd in 1962 onafhankelijk en Kenya in 1963.

Bij de behandeling van de poëzie bleek al dat de Engelstalige literatuur in Oost-Afrika sterk is beïnvloed door Okot p'Biteks *Song of Lawino* en andere *Songs*. Op het gebied van het proza is weinig bijzonders te melden uit Oeganda. De eerste roman die er in het Engels werd geschreven is Okello Oculi's *Prostitute* (1968), waarin ook van tijd tot tijd passages in vrije versvorm zijn ingelast. Het is een lyrische roman in *stream of consciousness*-vorm.

Op Taban lo Liyongs werk, dat moeilijk is in te delen volgens de geijkte genres, werd eveneens bij de poëzie ingegaan. Hij schreef korte verhalen onder de titel *Fixions and Other Stories* (1969) en *The Uniformed Man* (1971). Robert Serumaga schreef de roman *Return to the Shadows* (1969), maar werd veel meer bekend door zijn toneelstukken. Het jarenlange schrikbewind van dictator Idi Amin heeft het intellectuele en culturele leven in Oeganda ernstig ontwricht.

Tanzania heeft weinig Engelstalige romanschrijvers voortgebracht, terwijl de Swahili roman er een bloeiend genre is (vgl. Kezilahabi 1980). Ik volsta ermee

twee namen te noemen, Peter Palangyo met *Dying in the Sun* (1968) en Gabriel Ruhumbika met *Village in Uhuru* (1969), maar zij zijn beslist niet representatief voor enige ontwikkeling in de Tanzaniaanse romanliteratuur. Het ziet ernaar uit dat de Engelstalige literatuur geleidelijk zal uitsterven in Tanzania, gezien de cultuurpolitiek in dat land, waar het Swahili de officiële taal is en waar de literatuur in die taal sterk wordt gestimuleerd, ook door vertaling van westerse literatuur. President Julius Nyerere vertaalde zelf Shakespeares *Julius Caesar* in het Swahili.

8.4.8. Ngugi wa Thiong'o en de roman in Kenya

De blanke aanwezigheid is in Oost-Afrika altijd veel sterker geweest dan in West-Afrika. Het was toegankelijker voor Europeanen door gunstige klimaatsomstandigheden en rijke mogelijkheden voor landbouw. Veel blanke planters hebben zich er gevestigd. De strijd voor de onafhankelijkheid was hard. Deze werd vooral in het Gikuyu gebied uitgevochten. Hoewel de Mau Mau militair uiteindelijk verslagen werd, was het in politiek opzicht een sterk bewustmakende beweging en in die zin een overwinning.

Ngugi wa Thiong'o en met hem vele andere schrijvers hebben inspiratie ontleend aan de onafhankelijkheidsstrijd. Ngugi is de belangrijkste vertegenwoordiger van de romanliteratuur in Kenya en hij steekt tot nu toe met kop en schouders uit boven zijn collega's. Zijn *Weep not, Child* verscheen in 1964, d.w.z. zes jaar later dan Achebes *Things Fall Apart.* In zijn werk is een ontwikkeling zichtbaar – in zekere zin te vergelijken met die in de romans van Sembène Ousmane - waarin historische veranderingen in de maatschappij leiden tot zichtbare verandering van literaire thematiek. *The River Between* (1965), geschreven vóór maar gepubliceerd na *Weep not, Child*, behandelt acculturatieproblemen die zich uiten in het generatieconflict, in de tegenstelling tussen de oude en de nieuwe godsdienst en het voor en tegen van het missie-onderwijs. Dat thema was toen nieuw in Oost-Afrika, al bestond het al lang in Westafrikaanse romans, in Senegal zelfs sinds de jaren dertig. *Weep not, Child* gaat over de Mau Mau en *A Grain of Wheat* (1967)* over de nasleep daarvan rond de onafhankelijkheid. Met deze roman bevestigt Ngugi zijn volwassen schrijverschap, dat hijzelf als nauw verbonden ervaart met de recente geschiedenis van Afrika:

> Literature does not grow or develop in a vacuum; it is given impetus, shape, direction and even area of concern by social, political and economic forces in a particular society. The relationship between creative literature and these other forces cannot be ignored, especially in Africa, where modern literature has grown against the gory background of European imperialism and its changing manifestations: slavery, colonialism and neo-colonialism. Our culture over the last hundred years has developed against the same stunting background. (1972: XV)

In *A Grain of Wheat* kijken vier hoofdfiguren terug op hun ervaringen in de oorlog die geleid heeft tot de ophanden zijnde onafhankelijkheid. De herinneringen daaraan beleven ze opnieuw in de vier dagen die aan *Uhuru* voorafgaan, in december 1963. Voor in het boek wordt een bijbeltekst als motto aangebracht:

> Thou fool, that which thou sowest is not quickened, except it die. And that which thou sowest, thou sowest not that body that shall be, but bare grain, it may chance of wheat, or some other grain. (1 Kor. 15:36)

In hun ervaringen met de Mau Mau en de Britten maken eigenlijk alle vier de hoofdpersonen op verschillende manieren een proces van sterven en leven als in het motto door. Aan de tekst gaat ook een noot van de auteur vooraf, die het realistische karakter van de roman onderstreept:

> Although set in contemporary Kenya, all the characters in this book are fictitious. Names like that of Jomo Kenyatta and Waiyaki are unavoidably mentioned as part of the history and institutions of our country. But the situation and the problems are real — sometimes too painfully real for the peasants who fought the British yet who now see all that they fought for being put on one side.

Deze noot kondigt iets aan over de afloop van het boek, de eerste vruchten van Uhuru (= de onafhankelijkheid), die voor de gewone mensen al meteen bitter beginnen te smaken. De roman is geen vrolijke lectuur. In een complexe vertelstructuur vindt steeds een snelle afwisseling plaats van het heden en verschillende momenten uit het verleden van de personages, waaruit geleidelijk blijkt hoezeer ze door hun geschiedenis met elkaar verstrengeld zijn. In het dorp Rung'ei, aan de vooravond van de festiviteiten, treffen we allereerst Mugo aan in zijn huis, vol sombere gedachten en angstgevoelens over wat gebeurd is. Ook in het leven van de andere personages heeft de oorlog een treurige rol gespeeld. Gikonyo bij voorbeeld vindt bij terugkeer uit het kamp waarin hij gevangen heeft gezeten zijn vrouw Mumbi terug met een kind dat niet van hem is, maar van de collaborateur Karanja. De verzetsheld Kihika is door het verraad van Mugo aan zijn eind gekomen, maar ook met de zwakke kanten van deze held maken we kennis. Verwarde impulsen blijken mensen tot daden aan te zetten waarvan zij de gevolgen pas later enigszins beginnen te overzien.

Een van de hoofdthema's is verraad en de noodzaak boete te doen. Ngugi is vooral geïnteresseerd in het denken en de motivering van zijn personages, die leiden tot de gebeurtenissen zoals ze plaatsvinden. Er wordt verwezen naar verzetshelden uit het verleden; leiders als Waiyaki, Harry Thuku en ook Jomo Kenyatta hebben de verzetsman Kihika geïnspireerd. Ondanks zijn dood blijft zijn geest een groot deel van de gebeurtenissen mee beheersen. Anderzijds ontmoeten we de koloniale District Officer Thompson, die (net als zijn blanke collega in *Things Fall Apart)* een boek over Afrika wil gaan schrijven. Thompson is een man met idealisme, zoals blijkt uit zijn aantekeningen. Op een nacht wordt hij wakker en ziet het allemaal voor zich:

> From the first, as soon as he set his hands on a pen to write down his thoughts, the title of the manuscript floated before him. He would call it PROSPERO IN AFRICA. In it he argued that to be English was basically an attitude of mind: it was a way of looking at life, at human relationship, at the just ordering of human society. Was it not possible to reorientate people into this way of life by altering their social and cultural environment? (p. 48)

Dit is de goedaardige maar daarom niet minder kwalijke manier van eurocentrisch redeneren, waartegen Ngugi altijd zo gekant is geweest in de Kenyaanse samenleving.

Veel critici hebben in Ngugi's werk en vooral in *A Grain of Wheat* terecht de invloed van Joseph Conrad opgemerkt. Aan deze roman kan onmogelijk recht worden gedaan met de hier gegeven handvol observaties. Het boek is een eerbetoon aan de omgekomen vrijheidsstrijders en een waarschuwing aan de levenden: Uhuru is kostbaar en breekbaar, net als de menselijke integriteit, die door mensen met verantwoordelijkheidsgevoel bewaakt moet worden.

A Grain of Wheat kondigt *Petals of Blood (* 1977)* al aan. Van beide romans is ook een Nederlandse vertaling verschenen in de Afrikaanse Bibliotheek. De laatstgenoemde roman wordt gekenmerkt door dezelfde technieken: flashbacks, korte scènes, gedachtenstroom. Het voortdurend verspringen in tijd en ruimte is voor de lezer niet altijd zonder moeite te volgen. Meer dan *A Grain of Wheat* is *Petals of Blood* een politieke roman, waarin Uhuru op zijn waarde wordt getoetst. Ook hier veel somberheid en grauwheid. De roman brengt drie soorten mensen bij elkaar: de dorpsbewoners van Ilmorog, van wie Wanja's grootmoeder Nyakinyua de meest markante is; dan zijn er de vier nieuw aangekomenen en buitenstaanders die in Ilmorog met elkaar te maken krijgen, nl. Munira, de directeur van de plaatselijke school, Abdulla, de eigenaar van een winkel en vroegere Mau Mau strijder, het ex-barmeisje Wanja en Karega, een leraar en later vakbondsman. De derde groep in de roman zijn de eerzuchtige en hebzuchtige vertegenwoordigers van de nieuwe elite. De moord op drie eigenaars van een brouwerij vormt de inleiding op de confrontatie van de personages, een moord waarvan de vier hoofdpersonen verdacht worden. Er ontstaat een mozaïekvertelling, waarin soms een alwetende verteller in de eerste persoon meervoud — zoals we die ook in Armahs werk tegenkwamen — optreedt; dikwijls ook wordt een gedeelte van het verhaal verteld vanuit het perspectief of de herinnering van een van de dorpsbewoners, waarbij Ngugi gebruik maakt van orale vertelprocédés. Over de verschillende tijdsmomenten merkt Killam (1980: 97) op:

> The present-tense actions of the novel take about ten days (...) But Ngugi goes backwards and forward in time, to 1896 when the exploitation of Kenya by Europeans began, and in some passages to the prehistorical period of Africa. Since his basic form is the crime thriller or detective story his technique is appropriate. What he achieves by adopting a technique of broken chronology and interrupted accounts of individual stories as these relate to the central inquiry in the novel, is a pattern of gradual revelation of incident, character, motive and psychological makeup.

Een soms enigszins kunstmatig aandoende ingewikkeldheid naast een anderzijds vrij vergaand socialistisch realisme doen enigermate afbreuk aan de niettemin goede kwaliteiten van deze roman. In zijn korte verhalen, *Secret Lives* (1975), komen dezelfde thema's naar voren als in zijn romans en toneelstukken.

Er is inmiddels veel gebeurd met Ngugi. Hij zat van december 1977 tot december 1978 in de gevangenis. Over die ervaringen bericht hij in zijn gevangenisdagboek *Detained* (1981). Eveneens in 1981 verscheen een bundel essays

over de relatie tussen literatuur en politiek *Writers in Politics,* waarin hij, evenals in *Homecoming* (1972), de verantwoordelijkheid van de schrijver in de samenleving benadrukt. In 1982 verscheen *Devil on the Cross,* zijn eigen vertaling van een roman die hij in het Gikuyu had geschreven. Dit boek mist de zorgvuldige uitwerking van de beide hier behandelde romans. Misschien is de in de gevangenis geschreven eerste versie te snel doorgespeeld naar de uitgever? De boodschap van dit boek wordt door de autoriteiten als bedreigend ervaren. Minister van Binnenlandse Zaken Njonjo noemde de in het Gikuyu geschreven versie misleidende in plaats van opvoedende lectuur *(Daily Nation,* 16 februari 1982). Sinds *Petals of Blood* heeft Ngugi zijn werk steeds in het Gikuyu geschreven en gepubliceerd alvorens er Engelse versies van te produceren. Het was vanwege zijn Gikuyu toneelstuk *Ngaahika Ndenda* (later in het Engels verschenen onder de titel *I will marry when I want* (1982) - dat Ngugi in 1977 gearresteerd werd. *Petals of Blood* was de autoriteiten ook al niet welgevallig geweest, maar de boodschap van de auteur in zijn moedertaal, de taal van de arme boeren, bleek te gevaarlijk, te meer daar het stuk over maatschappijverandering ging en als toneelstuk ook analfabeten zou bereiken en bewust maken van hun situatie. Ook in zijn romans zet hij deze lijn voort, bijvoorbeeld in *Matigari* (1989). De oorspronkelijke Gikuyu-versie werd in Kenya gepubliceerd en binnen drie maanden door de overheid verboden. Ontegenzeglijk is Ngugi Oost-Afrika's belangrijkste en veelzijdigste schrijver. Hij geniet een enorme populariteit in eigen land en internationale bekendheid als toneelschrijver, essayist en romancier. In de zomer van 1982 verliet hij Kenya uit angst opnieuw gearresteerd te worden: kort daarna brak een golf van arrestaties los.

De onafhankelijkheidsstrijd speelt een grote rol in de literatuur van Kenya. Volgens de bekende criticus Chris Wanjala (1980: 11) is die strijd zelfs een van de oorzaken van Kenya's leidende rol in de literatuur van Oost-Afrika:

> Kenyan writers are pioneers in the field of writing in East Africa. The convulsions of the Mau Mau experience sparked off a literary fire that has kept burning since the early fifties, to date (...) In his writings, the Kenyan acts in two fashions: he is in lateral conflict with his society, at the same time caught in the conflict within the historical motion of society. His characters are affected by this position of the writer (...) caught in the contradiction of change. This again emphasizes history as a process with the writer as the active agent in this change. Alienation of the writers is then in his impotence, in his hollowness as an intellectual, and indeed in his cowardice vis-à-vis the plight of society. To overcome this alienation, the writer must be committed to the peasantry, and the working class of his society.

Aan dit engagement ging een proces vooraf van losmaking uit de Britse culturele invloed die op Makerere College — waarop ook Kenyanen voor hun studie een tijdlang waren aangewezen - tot in de jaren zestig domineerde. Schrijvers en critici deden hun best los te komen van de 'Great Tradition' en de daarmee verbonden *middle class* literatuuropvattingen. In Kenya, waar ook na de onafhankelijkheid de blanken de toon bleven aangeven in het culturele leven, vooral in Nairobi, was dit een dubbele uitdaging. Er werden discussies gevoerd over de

taak van de schrijver in de eigen maatschappij, over engagement en verantwoordelijkheid, in tijdschriften als *The East African Journal* en *Transition.* De vraag heeft Ngugi, zoals al bleek, vanaf het begin van zijn loopbaan als schrijver beziggehouden, maar ook anderen snijden het probleem aan, zoals Leonard Kibera in zijn veelbelovende roman *Voices in the Dark* (1970).

Voorbeelden van romans over het thema van de onafhankelijkheidsstrijdzijn, naast die van Ngugi, Meja Mwangi's *Carcase for Hounds* (1974) en *Taste of Death (* \ 975). Vóór hem had o.a. Charity Waciuma met haar *Daughter of Mumbi* (1969) iets van de strijd vanuit het perspectief van de vrouw laten zien, terwijl Kariuki al in 1963 zijn door Ngugi zeer bewonderde autobiografische *Mau Mau Detainee* had gepubliceerd.

In *Carcase for Hounds* en *Taste of Death* wordt het leven van de guerrillastrijders indringend beschreven, de angst en dreiging, het leven in het dichte woud met overwoekerende plantengroei, de riskante overvallen enz. Mwangi presenteert de oorlog rechtstreeks vanuit de Mau Mau en niet indirect via de herinneringen van een personage, zoals Ngugi doet in het geval van Abdulla in *Petals of Blood.*

Naast het thema van de onafhankelijkheidsstrijd is de laatste jaren in Kenya, net als trouwens elders in Afrika, een ander thema sterk in opkomst, nl. de problematiek van het leven in de stad, vooral dat in de krottenwijken met hun armoede en prostitutie. Daarover schreef Meja Mwangi zijn roman *Going Down River Road* (1976)*, die ook in het Nederlands werd vertaald. Deze roman is in Kenya uiterst populair. Er wordt een wereld van armoede beschreven die garant staat voor een eeuwig gebrek aan kansen op verbetering van het lot van personages als bijvoorbeeld Ben en Ocholla. Zonder sentimentaliteit en zonder moraliserende aanklacht tekent Mwangi de situatie van personages die doen denken aan zoveel van zijn kansloze landgenoten uit de hedendaagse Kenyaanse stedelijke samenleving. Hoop op verbetering wordt in de meeste van deze romans niet of nauwelijks meer gesuggereerd. De toon is veeleer gedesillusioneerd en berustend. Het eind van de jaren tachtig heeft daarin geen verandering gebracht

In Somalië bestaat een rijke orale literatuur in het Somali, de taal die de bewoners van het land gemeenschappelijk hebben (vgl. Andrzejewski en Lewis 1964). Er is nog relatief weinig geschreven literatuur. De internationaal meest bekende romancier is Nuruddin Farah, een schrijver die in ballingschap leeft, nu eens in Europa of Amerika, dan weer in Afrika. Vanaf zijn eerste roman, *From a Crooked Rib* (l 970) werd duidelijk dat Farah zich kan inleven in de situatie van vrouwen in zijn land. Dat geldt met name ook voor *Maps* (1986)*. Zijn trilogie *Sweet & Sour Milk (* 1979)*, *Sardines* (1981) en *Close Sesame (* 1983)* vormt een kroniek van de politieke ontwikkelingen in zijn land waar een 'verhonger-en-heers-strategie' wordt toegepast, zoals de auteur het uitdrukte in een gesprek dat ik met hem had in Amsterdam (juni 1989). Nuruddin Farah slaagt erin de cultuur van zijn land Somalië ook voor buitenstaanders herkenbaar te maken. Dat geldt ook voor zijn analyse van dictatuur en armoede in Afrika. Als zijn romans qua vorm vernieuwend zijn, dan is dal voor hem geen doel op zichzelf. Doris Lessing (1983) spreekt naar aanleiding van *Close Sesame* over Farahs 'compassionate rage'. Als ballingschrijver blijft hij met hart en ziel betrokken bij zijn eigen land en werelddeel.

8.4.9. Romanliteratuur en vrouwbeeld

Een enkele opmerking over de manier waarop door deze - overwegend mannelijke — schrijvers de vrouw ge(stereo)typeerd wordt in de stadsromans. Zij wordt dikwijls negatief getekend, als een bron van verderf en een object van bedreiging. Eleonor Wachtel (1977) komt in een onderzoek naar het beeld van de vrouw in de roman in Kenya tot de conclusie dat de vrouw vrijwel steeds wordt geassocieerd met alle gevaren die de stad kent, drank, verleiding, geweld, prostitutie. Ze is eigenlijk een parasiet en een verachtelijk wezen. Dit vrouwbeeld word geschilderd tegen de achtergrond van het ideaalbeeld van de moeder dat gekoesterd wordt. Zo ontstaan de tegenpolen moeder-hoer die volgens Wachtel in de hedendaagse romanliteratuur te vinden zijn, omdat deze door mannen wordt geschreven:

> As in nearly all third-world countries, most of the Kenyan novelists are men. Their central characters are preponderantly males. Further, the male viewpoint is underlined not only by the many characterizations of young men, but by the literary device of the first person protagonist (...) This is quite natural to the relatively inexperienced author who would tend to be somewhat autobiographical anyway. At the same time, however, it is also more intimate, personal, and hence more explicitly male in outlook and tone (....) This device creates a rapport between author and reader and enlists the latter's sympathy. It does not allow for another point of view (...) Women are necessarily 'the other'. In Kenya, this male-focused lens on life is an accurate reflection of society. It is consistent with a society where men are the primary decision makers. (p. 142)

Voorbeelden van populaire romanciers die aan deze beschrijving beantwoorden zijn Charles Mwanga met *Son of Woman* en *A Tail in the Mouth* en Mwangi Ruheni met *Whata Life!* en *The Future Leaders*: hun boeken zijn inderdaad ik-romans. In Ngugi's romans is van die stereotypering volstrekt geen sprake. Misschien is hij de uitzondering die de regel bevestigt?

Grace Ogot, schrijfster van romans als *The Promised Land* (1966) en van korte verhalen als *Land without Thunder* (1968), behoort duidelijk niet tot de auteurs die dit beeld aanvechten. Bovendien staat zij onkritisch tegenover assimilatie en westerse waarden. Haar werk staat dan ook onder scherpe kritiek van meer vooruitstrevende collega's, die het betreuren dat een van de toch al spaarzame romanschrijfsters haar talent niet in een andere richting gebruikt. Maryse Condé (1972: 142) concludeert dat ze haar talent verspilt:

> She is so blinded by her respect for the European codes of behaviour, so confused as to the place of her traditional beliefs, that her female characters possess neither coherence nor credibility. Through badly digested Christianity and Western values, she sinks down to the level of cheap European literature for 'midinettes' and other sub-products of the consumer society. She may believe that she is an emancipated woman 'who reads books' but what she offers her fellow-countrywomen is a dangerous picture of alienation and enslavement.

Hierin sluit Ogot in zekere zin aan bij de Oostafrikaanse populaire literatuur die, veel meer dan de simpele en praktische Onitsha literatuur in West-Afrika, assimi-

latie-attributen als pruiken, lipstick, laag uitgesneden en nauwsluitende jurken, huidblekende crèmes e.d. als positief en 'modern' presenteren. Daarmee wordt een les gegeven in het opbouwen van een schijnwereld, een droomwereld, in plaats van te helpen zoeken naar mogelijke oplossingen voor de toch al sterke twijfel en vervreemding die veroorzaakt worden door agressieve reclame-industrie en het dwingende westerse voorbeeld. Daardoor wordt aan de eigen cultuur en tradities voortdurend schade toegebracht. Deze populaire literatuur is in Tanzania niet welkom, omdat de autoriteiten vinden dat er een schadelijke invloed van uit zou gaan op de jeugd (vgl. Wanjala 1980: 24).

Het verwijt dat Grace Ogot treft, kan niet worden gemaakt aan Charity Waciuma (1969) en ook niet aan Rebecca Njau, die met *Ripples in the Pool* (1975)* een genuanceerde roman opbouwde rond een aantal tegenstellingen, waarbij goede en kwade, occulte en andere krachten dwars door de vaak kunstmatige scheidslijnen van de wereld van 'traditie en moderniteit', dorp en stad, man en vrouw, heenlopen. Njau schreef behalve deze - tot nu toe haar enige - roman ook toneelstukken. Er is nog niet veel geschreven door vrouwen in Oost-Afrika. Als ze hun roman-image willen veranderen, zullen ze zelf de pen ter hand moeten nemen en hun eigen ideeën omtrent de vrouw en haar situatie in Afrika op papier zetten om het bestaande overwegend eenzijdige beeld aan te vullen of te corrigeren. Dat was de conclusie van schrijfsters uit heel Afrika op een conferentie over Afrikaanse vrouwen en literatuur die in mei 1982 werd gehouden aan de universiteit van Mainz.

Vanaf het begin van de jaren zeventig wordt in kringen van critici minder over Oostafrikaanse literatuur gesproken als geheel, maar in termen van nationale literaturen, d.w.z. per land afzonderlijk, of het nu Kenya, Oeganda of Tanzania betreft.

In vergelijking met West-Afrika valt op hoeveel sterker de Engelstalige Oostafrikaanse schrijvers in hun werk gereageerd hebben op de aanwezigheid van de blanken. Dat is vooral te danken aan het feit dat de *settlers* zich in zo grote aantallen in Oost-Afrika gevestigd hebben en dat hun kinderen en kleinkinderen het als hun land zijn gaan beschouwen. De romans over het verzet vormden een antwoord op dit stuk geschiedenis vanuit Afrikaans perspectief. De eigen literatuur moest tot nieuw leven worden gebracht en daarmee de koloniale mentaliteit bestreden. Die culturele strijd is nog in volle hevigheid aan de gang. Na de mislukte staatsgreep in 1982 draaide president Arap Moi de klok opnieuw terug, vooral aan de universiteiten, waar na jaren eindelijk de programma's geafrikaniseerd waren. Ngugi maakt er opnieuw melding van in een speech die hij hield in Londen ter gelegenheid van de dertigste verjaardag van het begin van de Mau Mau-strijd voor onafhankelijkheid van de Engelsen:

> The fact is that at the University of Nairobi and Kenyatta College there had, over the years, developed a new breed of young scholars — bright, confident, original, honest - whose simple lifestyle was a stunning contrast to the dominant imported culture of borrowed plumes. In the mentality of the Kenyan ruling class, to put Kenya first (...) to insist on certain minimum professional ethics and democratic principles; to reveal that ordinary peasants and workers struggled for liberation; to sing praises to the Mau Mau movement; to write

about the anti-imperialist heroes of Kenyan history (...) to reject a society based on corruption; to reject the rule of fear; to oppose imperialism and its local Kenyan allies, is *a crime*. (in *The Guardian* 19-11-1982)

Een groeiend aantal Kenyaanse schrijvers en intellectuelen ziet zich gedwongen in ballingschap te gaan of' te blijven: Ngugi is een van hen.

8Ac. Centraal- en Zuidelijk Afrika

Er zijn waarschijnlijk redenen genoeg aan te voeren voor het feit dat Zambia tot nog toe nauwelijks Engelstalige romanschrijvers van naam heeft voortgebracht. De lange strijd tussen zwart en blank heeft er stellig mee te maken, maar ook de taalsituatie. Net als in Tanzania hebben schrijvers er meer gebruik gemaakt van hun moedertaal, bijvoorbeeld het Nyanja. Een bundel korte verhalen van verschillende auteurs in het Engels verscheen voor het eerst in 1971, bedoeld als een 'platform for some of Zambia's budding writers whose work has hitherto appeared only in periodicals, magazines and newspapers and has therefore often gone relatively unnoticed' (Liswaniso 1971: V). Sindsdien is er niet veel méér te melden dan Andreya Masiyes korte verhalen en een niet erg sterke roman van dezelfde auteur, *Before Dawn* (1971). Dominic Mulaisho's romans, de eerste verscheen in 1971, betekenden evenmin een doorbraak. Het beste prozawerk is wellicht Kaunda's autobiografische, haast epische getuigenis *Zambia shall be free* (1966), maar het is geen roman. Door de president werd de nadruk gelegd op 'Zambian Humanism' en het doel daarvan was o.m. de kloof te verkleinen tussen stad en platteland. In dat kader werd literatuur vooral verspreid via kranten, tijdschriften en theaterprodukties. Het contact met het eigen publiek staat voorop: 'The merging of the artist with his community is no mere accident, it is the result of attempts by Zambians to create a literature which is distinctively their own' (Ward 1986: 981).

Zimbabwes oogst is rijker, hoewel het land pas jaren later, nl. in 1980, onafhankelijk werd. Een eerste boek over de Engelstalige roman in Zimbabwe was Kahari's *The Searchfor Zimbabwean Identity* (1980), waarin acht tot dan toe verschenen romans besproken worden. De thema's zijn o.a. de politieke en maatschappelijke spanningen, waarbij het losser worden of verloren gaan van de hechte familieband een rol speelt, zoals in Charles Mungoshi's *Waiting for the Rain* (1975)*. Daarnaast wordt dikwijls - en dat is niet verwonderlijk in een zo lang koloniaal gebleven samenleving - het herontdekken van de eigen Afrikaanse identiteit actueel:

> As the writers are aware both of their past culture and of its present disruption by present circumstances, the very form that the novels take — the incorporation of traditional narrative methods into the narrative methods of the Western novel — shows an attempt to fuse the two experiences into an implied political statement. The fusion will result in a recovery of identity that will help in reminding both writers and their readers that they are not misfits in the land of their birth. (Kahari 1980: 10)

De romans hebben over het algemeen een sterk historische en politieke inslag, zoals Solomon Mutswairo's *Mapondera, Soldier ofZimbabwe* (1978), dat gaat over het lokale verzet van de Shona tegen de *British South Africa Company Rule* rond 1900. Ook de werken van Stanlake Samkange *On Trial for My Country* (1966) en *Year of theUprising* (1978) zijn historische romans. Samkanges eerste boek was tevens de eerste Engelstalige roman van een zwarte auteur uit Zimbabwe die ooit verscheen: het was toen 1966, twee jaar na het verschijnen van Ngugi's eerste roman in Kenya. De Shona romans, waarover in het Westen weinig bekend is, vormen naast de orale vertelvormen ongetwijfeld de basis waarop de romans in het Engels voortbouwden. *On Trial for My Country* is eigenlijk een ingebedde vertelling: de ik-verteller, die de naam Samkange draagt, vertelt over zijn vreemde ontmoeting met de verteller van het verhaal, die volgens eigen zeggen uit de dood is opgestaan. Ook deze vertelt in de ik-vorm:

> I saw that which I saw and heard that which I heard and returned to tell my tale. That is why I called you here - to tell you what I saw and heard so that you can tell it to those who have ears to hear! ' 'I hear you my father, Khumalo. ' Thus it was that the old man told me his tale which I will repeat as simply as he told it to me. T speak only the words he spoke. The voice that you hear is mine but the words that come out of my mouth are his. Listen then, ye that have ears, to the true tale and words of Gobinsimbi, the son of Dabulamanzi of the house of Khumalo, whom men now call uMafavuke, as I heard them by a fire, at the mouth of a cave, somewhere on the Matopo Hills. (p. 7)

Volgens Kahari zijn de Shona verteltechnieken in dit boek duidelijk herkenbaar, terwijl een passage als de hier geciteerde ons eerder aan plechtige bijbeltaal doet denken. Bij het schrijven heeft de auteur gebruik gemaakt van brieven en documenten van Cecil Rhodes en andere politieke figuren uit het voormalige Rhodesië met betrekking tot de verovering van het land door de blanken en de confrontatie tussen Rhodes en Lobengula, de Matabele koning. Er wordt wel een ander licht geworpen op de historische gebeurtenissen dan de westerse documenten laten zien. Overigens is het resultaat van de samensmelting van orale verteltechnieken, historische documenten en de roman als vorm waarin dit alles wordt gegoten niet altijd even geslaagd te noemen in deze eersteling. Een belofte voor nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de roman in Zimbabwe was Dambudzo Marechera's werk. Zijn *The House of Hunger* (1978)* werd bekroond met de *Guardian fiction prize* en internationaal geprezen. Een tweede roman *Black Sunlight* van deze auteur verscheen in 1980. Zijn werk staat in de traditie van Afrikaanse schrijvers als La Guma en Armah. Een gemengde bundel van proza, poëzie en theater verscheen in 1984 onder de titel *Mindblast.* Marechera verhulde zijn teleurstelling over de ontwikkelingen in Zimbabwe niet. Met name in dat laatste boek nam hij geen blad voor de mond bij zijn kritiek op de overheid en de samenleving in zijn land. Het overlijden van dit 'enfant terrible' in 1987, pas 35 jaar oud, is zeker een verlies voor de literatuur van Zimbabwe.

Een veelbelovend schrijver is de voorzitter van de Zimbabwese schrijversbond, Chenjerai Hove, wiens debuut *Bones* (1988) over de onafhankelijkheidsstrijd in 1989 werd bekroond met de prestigieuze Noma-prijs. Ook de jonge

schrijfster Tsitsi Dangarembga trok de aandacht met haar eerste roman *Nervous Conditions* (1988), waarvan het hoofdthema de moeizame zoektocht is van het vrouwelijke hoofdpersonage naar de eigen culturele identiteit in de context van de dominante westerse cultuur.

Malawi's Legson Kayira is uit de hele regio de meest bekende en produktieve auteur. David Rubadiri's *No Bride Price* (1967) was een poging tot romanschrijven die later nooit bevestigd werd met nieuw werk. Evenals Rubadiri leeft ook Kayira in ballingschap. Lezers in Malawi zijn, volgens Roscoe (1977: 215) ten onrechte, van mening dat hij te lang weg is uit het land om nog enig contact met de eigen context te onderhouden. Legson Kayira kreeg zijn voortgezette schoolopleiding in het buitenland. Over zijn jeugd in het dorp, zijn jaren op de missieschool en wat er daarna gebeurde tot aan zijn inschrijving aan de universiteit van Washington in Seattle, schrijft hij in een autobiografie die ik niet heb kunnen vinden en die de titel draagt: / *will Try* (1966). Als zoveel Afrikaanse romanschrijvers snijdt Kayira het probleem aan van de spanning tussen tradities en vernieuwing. Kayira is een humoristisch verteller en hij slaagt er meer dan eens goed in een personage neer te zetten, zoals het portret van de weduwnaar Jingala, de hoofdpersoon uit de roman van dezelfde naam. Na *The Looming Shadow* (1967), *Jingala* (1969) en *The Civil Servant* (1972) verscheen in 1974 *The Detainee**. In dat boek verlaat Napoio de veilige wereld van het dorp om zich in de stad te laten behandelen voor een liesbreuk. De mensen die hij onderweg ontmoet en aan wie hij voortdurend vragen blijft stellen, blijken grote angst te hebben voor een militante organisatie die zich de Jonge Brigade noemt, een groep die werkt in opdracht van Sir Zaddock, de president. Napoio hoort praten over moorden en verdwijningen en maakt ten slotte zelf kennis met deze verschrikkingen, nadat hij in het verdachte gezelschap is gezien van de onderwijzer Hona, die ontslagen is omdat hij geweigerd heeft lid van de Partij te worden. Ze worden geïnterneerd in het Slangenkamp en uiteindelijk midden in de nacht meegenomen. Vlak bij een rivier worden ze vrijwel doodgeslagen en in het water gegooid. Het lukt Napoio weer op de kant te klimmen, waar hij zich uit de voeten maakt totdat hij bewusteloos neervalt. Als hij bijkomt, ligt hij in een lijkenhuis, waaruit hij schreeuwend van afgrijzen wegrent. Kayira's *The Detainee* is een eenvoudig gestructureerd verhaal uit het hedendaagse Afrika. De humor van de auteur maakt in dit boek plaats voor bitterheid en desillusie. Toch blijft hij vasthouden aan de sobere realistische schrijftrant, die aan de westkust van het continent heeft plaatsgemaakt voor barokke romans in Ubu stijl van schrijvers als Sony Labou Tansi, voor wie de vervreemdende onmenselijkheid van bepaalde politieke regimes kennelijk met geen realistische pen meer te beschrijven is.

Over landen als Botswana, Lesotho en Swaziland is op het gebied van de roman tot nu toe vrijwel niets buiten de grenzen doorgedrongen. Hetzelfde geldt voor Namibië; de eerste Namibische autobiografie, *BattlefrontNamibia* (1982), is Van de hand van de in Angola in ballingschap levende John Ya-Otto. Een enkele maal trekt Botswana de internationale aandacht doordat er een culturele conferentie voor Zuidelijk Afrika wordt georganiseerd, zoals in 1982 het Botswana Conference and Arts Festival in Gaberone. Daar domineren dan duidelijk de Zuidafrikaanse kunstenaars en schrijvers. Over hun romans meer in het volgende hoofdstuk.

8.4d. Zuid-Afrika

Thomas Mofoio's *Chaka* noemden we een van de Sotho voorlopers van de moderne Zuidafrikaanse roman. Lange tijd bleef de westerse en christelijke invloed een stempel drukken op de Zuidafrikaanse literatuur en de zendingsuitgeverijen beslisten over wat wel en niet acceptabel was, zoals op te maken is uit de problemen die Mofoio met dit boek had (zie p. 97v).

De eerste Engelstalige zwarte Zuidafrikaanse romanschrijver, Sol Plaatje, had gelijksoortige ervaringen: hij voltooide zijn roman *Mhudi* in 1917, maar deze werd door een groot aantal uitgevers geweigerd, voordat hij eindelijk in 1930 voor het eerst verscheen. Sinds 1975 staat het boek, dank zij verschillende herdrukken, opnieuw in de belangstelling. In de eerste uitgave van de Lovedalezending in 1930 was een aantal passages geschrapt en 'verbeteringen' aangebracht, om zodoende Plaatjes roman in overeenstemming te brengen met de zendingsideologie:

> What happened between the original typescript (...) and its first publication in 1930 was that the parts of the text that could be thought to favour the black-white confrontation view of history were played up, and the detail which countered such a view in favour of a subtle and delicate religious and mythical syncretism was played down. (Gray 1979: 174)

Plaatje had als ondertitel gebruikt 'An Epic of South African Native Life a Century Ago'. Het ging hem niet alleen om de 'feiten' rond Mhudi, de vrouw die haar toekomstige man Rha-Taga redt tijdens een aanval van de Matabele op de Barolong; behalve het leven en de tradities van het volk van de Barolong of de zwarten in het algemeen, wilde hij ook een episode uit de geschiedenis vertellen vanuit een perspectief dat de blanken tot dan toe hadden ontkend. Het boek is nog altijd in bepaalde opzichten actueel in de Zuidafrikaanse situatie, o.a. omdat het ook een aanklacht is tegen de onrechtvaardige landverdeling die toen al bestond en sindsdien alleen maar schrijnender is geworden. De auteur maakt gebruik van de romanvorm omdat die hem het meest geschikt voorkomt voor zijn doel, maar het is beslist geen voortzetting van het genre van de westerse historische roman. Plaatje staat sterk in de traditie van de orale vertelling, o.a. door gebruikmaking van spreekwoorden, door het soms inlassen van een lied en door het geheel te presenteren als verteld door een oude man van in de tachtig, Half-a-Crown, die zijn informatie uit de eerste hand aan de auteur doorgeeft. Daarmee wekt Plaatje de indruk dat hij alleen maar degene is die het verhaal optekent. Het is de vertelstructuur die we ook tegenkwamen in Samkanges *On Trialfor My Country* en die duidelijk een voortzetting vormt van de orale vertelvorm. Een enkele maal geeft de auteur een kort commentaar op de wijze van vertellen, zoals bij het begin van hoofdstuk 10:

> Half-a-Crown may be permitted to digress and describe the beauty and virtues of one of King Mzilikazi's wives, the lily of his harem, by name Umnandi, the sweet one. She was a daughter of Umzinyati (the Bison-city), the off-spring of a lineage of brave warriors with many deeds of valour to their credit. Such was

the description of her given to Half-a-Crown, the hoary octogenarian, that it reminded him of a remarkable passage in the Song of Songs, namely:

I am black but comely, O ye daughters of Jerusalem,
As the tents of Kedar and the curtains of Solomon.
Look not upon me because I am black
For the Sun hath looked upon me.
My mother's children were angry with me,
They made me the keeper of the vineyards
But my own vineyard have I not kept,

and when he changed 'vineyards' into 'cornfields', he thought he could visualize her appearance in his mind's eye with accuracy. (p. 91v)

Daarna neemt de verteller de draad weer op. Uit deze passage blijkt de christelijke invloed die de auteur heeft ondergaan en die hij zeker niet ontkent. Plaatje was zich echter ook sterk bewust van de waarden uit de eigen Afrikaanse cultuur. Dat blijkt o.m. uit het oorspronkelijke voorwoord bij de eerste uitgave:

This book was written with two objectives in view, viz. (a) to interpret to the reading public one phase of 'the back of the Native mind'; and (b) with the reader's money, to collect and print (for Bantu Schools) Sechuana folk-tales, which, with the spread of European ideas, are fast being forgotten. It is thus hoped to arrest this process by cultivating a love for art and literature in the Vernacular. (p. 21)

Plaatjes ideeën, zijn vroege contacten met zwarte leiders in Amerika en Engeland en zijn 'Black consciousness' avant la lettre rechtvaardigen zeker de hernieuwde belangstelling voor zijn werk, dat o.a. ook een *Boer War Diary* bevat en een *Native Life in South Africa.*

De periode van 1900 tot 1950 wordt gedomineerd door pogingen van zwarte schrijvers om een groter eigen publiek te bereiken en de mensen meer inzicht te verschaffen in eigen geschiedenis, cultuur en literatuur. Het feit dat jarenlang de meeste Zuidafrikaanse teksten in kranten en tijdschriften verschenen, had mede tot gevolg dat de nadruk dikwijls meer lag op algemene dan op persoonlijke aangelegenheden. Zo ontstond een hechte relatie tussen journalistiek, politiek en literatuur. Het blad *Ilanga Lase Natal/Natal Sun* was een tweetalige krant (Zulu/Engels) die al in 1903 gestart werd door John Dube, de eerste president van het ANC, die ook de eerste Zulu roman schreef. Sol Plaatje gaf twee tweetalige kranten uit (Tswana/Engels). Een bekende figuur in de jaren dertig en veertig is H.I.E. (Herbert) Dhlomo, wiens werk beschouwd wordt als representatief voor de literatuur van die periode: het bestaat vooral uit (dikwijls onder pseudoniem geschreven) essays en toneelstukken, en een enkel kort verhaal (vgl. Couzens 1975: 8v). Later verschenen populaire bladen als *Golden City Post, Drum* en *Classic*, waarin een aantal schrijvers debuteerde, een nieuwe generatie, die openlijker thema's van protest begon te lanceren: Can Themba, Nat Nakasa, Lewis Nkosi en Ezekiel Mphahlele werden journalisten van naam. Zij bouwden voort op o.m. door genoemde voorgangers gelegde fundamenten.

8.4.10. Romanciers in ballingschap

We *zagen* al dat de uittocht van schrijvers in de jaren zestig ingrijpende gevolgen had voor de Zuidafrikaanse literatuur. Bekende romanschrijvers die in ballingschap vertrokken, waren Peter Abrahams, Alex La Guma en Ezekiel Mphahlele, later ook Bessie Head.

Peter Abrahams was na Sol Plaatje de eerste zwarte Zuidafrikaanse auteur die een roman in het Engels schreef. Hij vormt de tussenschakel tussen de oude garde en de nieuwe generatie die voor het eerst romans begint te schrijven aan het eind van de jaren vijftig. Abrahams is nog steeds een van de meest bekende Zuidafrikaanse schrijvers. In 1941 vertrok hij naar Engeland, waar hij een jaar later *Dark Testament*, een bundel korte verhalen, publiceerde. Hij kwam er in aanraking met een kring van Afrikaanse intellectuelen en studenten, onder wie Kwame Nkrumah en Jomo Kenyatta. Later is hij naar Jamaica verhuisd, waar hij sinds 1959 woont. Abrahams heeft door zijn relatief vroeg geschreven romans invloed uitgeoefend niet alleen op latere Zuidafrikaanse romanciers, maar ook op schrijvers als Ekwensi en Ngugi, volgens hun eigen zeggen (Wade 1972: 4). Veel van zijn romans spelen in Zuid-Afrika, bijvoorbeeld *Mine Boy* over het leven in Johannesburg (1946), *The Path of Thunder* (1948) over de volgens de Zuidafrikaanse wetten immorele liefde tussen een zwarte man en een blanke vrouw, en *Wild Conquest* (1950), een historische roman over de verovering van Zuid-Afrika door de Boeren; *A Night of Their Own* (1965) gaat over een zwarte Zuidafrikaan die na een verblijf in het buitenland naar zijn land terugkeert om mee te doen in een ondergrondse beweging. *A Wreath for Udomo* (1956) speelt in West-Afrika en *This Island Now* (1966) heeft een eiland in het Caraïbisch gebied tot decor.

Abrahams had zijn eerste succes met *Mine Boy*. In die roman hanteert hij het thema van de plattelander die voor het eerst naar de stad gaat. De hoofdpersoon Xuma komt naar Johannesburg om er in de goudmijnen te gaan werken. Als iemand die van buiten komt, ziet hij de stadsbewoners met hun problemen voor het eerst en via zijn indrukken worden ze aan de lezer voorgesteld. In *Wild Conquest* leunt de auteur aantoonbaar op het werk van Plaatje (vgl. Wade 1972: 200v). Abrahams blijft idealist en zijn sympathie gaat steeds uit naar de gewone mensen, die hij op realistisch gedocumenteerde wijze beschrijft.

Ballingschap en de steeds meer gespannen politieke situatie in Zuid-Afrika hebben de romanliteratuur daar zo sterk bepaald, dat de orale traditie er niet die rol is gaan spelen die zij in onafhankelijk Afrika in de geschreven literatuur vervult. Lewis Nkosi (1982: 79), zelf Zuidafrikaan en een van de beste hedendaagse Afrikaanse critici, zegt er o.m. dit over:

> The present exerts its own pressures which seem vast, immanent, all-consuming. All the elements which have fertilised the African novel elsewhere, the proverb, myth, legend and all the other linguistic procedures which give their own peculiar stamp to social relationships in a traditional African setting, appear as a kind of distraction in the urban environment of South Africa.

De Zuidafrikaanse stadsromans zijn waarschijnlijk beter te vergelijken met en meer dan eens ook beïnvloed door romans van Afro-Amerikaanse schrijvers.

Abrahams' autobiografische *Tell Freedom* (1954) is er een voorbeeld van. Het 'Jim comes to Jo'burg-thema', zoals Essa (1980) het noemt, dat al te vinden is in *Mine Boy* en zeer populair werd met *Cry, the Beloved Country* (1948)* van de blanke schrijver Alan Paton, is kennelijk nog steeds in zwang, getuige een in 1980 uitgekomen verhalenbundel van Mbulelo Mzamane, *My Cousin Comes to Jo'burg*. Naast dit thema van de komst naar de stad zijn er veel romans en verhalen (naast poëzie uiteraard) die gaan over ervaringen van personages die geboren en getogen zijn in de stad. Het is een feit dat de stadsliteratuur domineert in Zuid-Afrika. Meestal overheersen sterk autobiografisch bepaalde ervaringen en decors: de krottenwijken, de kroegen, de willekeur van wie de macht heeft, gedwongen verhuizing uit plotseling blank verklaarde woongebieden. Voorbeelden zijn o.a. Bloke Modisanes *Blame Me on History* (1963, ook in het Nederlands), Ezekiel Mphahleles *Down Second Avenue* (1959) en Todd Matshikisa's *Chocolates for my Wife*(1961). Daarmee was dit genre een van de belangrijkste literaire vormen geworden, soms zeer sterk autobiografisch als in Mphahleles *The Wanderers* (1972), soms ook in meerdere of mindere mate omgezet in fictie als in La Guma's *The Stone Country* (1967)* of Enver Carims *The Golden City* (1970). Veel auteurs lijken vastbesloten, in de woorden van Nkosi (a.w.: 82), 'to close the gap between the author and his inventions'. Behalve voor de autobiografie geldt dat ook in hoge mate voor de korte verhalen die in zo grote aantallen verschenen zijn, een steeds fellere aanklacht en steeds vaker verboden, vanaf de jaren zestig. In het land zelf werd de produktie van romans en andere genres geremd door problemen van ballingschap, gevangenschap, censuur en ongetwijfeld ook zelfcensuur. De *Censorship* wet van 1963 werd enkele jaren later gevolgd door het verbod (de *banning order)* op de beste Zuidafrikaanse schrijvers van het moment, onder wie Mphahlele, La Guma, Modisane, Nkosi, Matshikisa en Can Themba. In Zuid-Afrika zelf verscheen jarenlang geen enkele roman van de hand van een zwarte schrijver.

De eerste verhalen van Ezekiel Mphahlele verschenen in 1947 onder de titel *Man Must Live.* Over zijn jeugd en de jaren voor de ballingschap vertelt hij in zijn boeiende tweede boek, het autobiografische *Down Second Avenue* (1959). Hij was leraar Engels en Afrikaans, maar werd ontslagen toen hij zich verzette tegen de *Bantu Education* wet. Later was hij verbonden aan het blad *Drum*, waaraan ook een hoofdstuk van dit boek is gewijd. Na zijn vertrek uit Zuid-Afrika bracht hij jaren door in verschillende Afrikaanse landen, van Nigeria tot Kenya en Zambia, waar hij zich bezighield met onderwijs en culturele activiteiten. In Nairobi zette hij het *Chemchemi Creative Centre* op en ondervond van zijn kant de neokoloniale mentaliteit van de overheid, waarover Kenyaanse schrijvers als Ngugi zich nu nog beklagen. Later werkte hij aan universiteiten in de Verenigde Staten. Mphahlele is een beter criticus dan romanschrijver. In West-Afrika werd hij beroemd of berucht vanwege zijn scherpe veroordeling van de négritude, waarover hij o.a. schrijft in *The African Image* (1962), dat een mijlpaal in de Engelstalige Afrikaanse kritiek werd. In zijn eerste roman *The Wanderers* (1972) verlaat Timi Tabane, een journalist bij het controversiële blad *Bongo* (zoals *Drum* hier genoemd wordt), Zuid-Afrika en gaat in het onderwijs in West- en later in Oost-Afrika. Hij is net als de auteur een van de *wanderers* die zwerven van de ene plek naar de andere, zonder wortels, zonder rust; 'eens een balling,

altijd een balling', is een van Mphahleles uitspraken. *The Wanderers* is geen geslaagde roman. Eigenlijk is het opnieuw een autobiografie, al worden er fictieve namen gegeven aan de personages. *Down Second Avenue* is m.i. nog steeds zijn beste literaire werk. Het is een mozaïek van herinneringen waarmee hij levendige beelden oproept aan zijn leven bij zijn grootmoeder in een dorp op het land, later vanaf zijn dertiende jaar in de stad, in Second Avenue. Veel aandacht is er voor kleine details in het armoedige bestaan in Marabastad, een arme wijk in de buurt van Pretoria, waar de dood altijd op de loer ligt, vooral in de winter:

> Sharp knees pointed up as old men squatted before firebraziers with huge depression-stricken birds trussed for roasting; children pushed and jostled one another to draw nearer the fire; little jaws quivered involuntarily to the subtle rhythm of the cold; the men who could stand kept turning round to warm their buttocks and stomachs alternately.
>
> 'I'm all right, but this blasted cold...'
>
> 'We're not well, all the children have whooping-cough...'
>
> 'A drum of boiling water tumbled over two children near the fire, they died as soon as they got to hospital...'
>
> 'That's a common winter story...'
>
> 'A family of three were found stiff and cold yesterday morning, they had a live brazier in the house all through the night... Dead as my father who lies at Bantule cemetery.'
>
> Winter talk; recurring as sure as the cycle of seasons. (p. 70)

Het boek eindigt met zijn vertrek uit Zuid-Afrika naar Nigeria. Mphahlele heeft ook korte verhalen geschreven. Zijn probleem met fictie lijkt te zijn dat hij zich erg moeilijk van de feiten kan of zich er niet van wíl distantiëren. Dat is overigens ook het geval met de meeste recente literatuur die in het hedendaagse Zuid-Afrika verschijnt. Mphahlele heeft geleden onder zijn ballingschap en greep na een afwezigheid van twintig jaar de kans aan om terug te keren naar zijn land, waar hij nu verbonden is aan de universiteit van Witwatersrand. Hij publiceerde er sindsdien *Chirundu* (1979), een roman, en een bundel met grotendeels uit herdrukken bestaande verhalen en poëzie onder de titel *The Unbroken Song* (1981), waarin o.a. opnieuw het prachtige verhaal 'The Suitcase' is opgenomen.

Mphahlele geeft toe dat terugkeer uit ballingschap compromissen vraagt, maar de ballingschap eist die zeker ook volgens hem. Nu heeft hij het gevoel er weer bij te horen in zijn eigen gemeenschap:

> the longer I was away from here, the angrier, the more outraged, I felt against the sufferings of the people here. Out of sheer impotence. In a sense, my homecoming was another way of dealing with impotent anger (...) Indeed, exile had become for me a ghetto of the mind. My return to Africa was a way of dealing with the concrete reality of blackness in South Africa rather than with the phantoms and echoes that attend exile. (Mphahlele 1982)

Andere ballingen krijgen niet en soms nooit zo'n kans om terug te keren. Een van

hen, Alex La Guma, overleed in ballingschap in 1985. Door zijn activiteiten in de verzetsorganisatie ANC kwam hij in conflict met de overheid. Hij was een van de meer dan honderdvijftig verzetsmensen tegen wie in 1956 het proces werd aangespannen dat bekend werd onder de naam *Treason Trial.* Het duurde tot 1961, toen werden alle aangeklaagden vrijgesproken. In het geval van La Guma volgden daarna arrestatie, huisarrest en banning order tot aan zijn vertrek uit Zuid-Afrika in 1966. In die jaren van onzekerheid en afwachten begon La Guma veel te lezen en verhalen te schrijven. *A Walk in the Night* (1962) en *And a ThreefoldCord* (1964) dateren uit die tijd. Het gaat daarin nog niet over de politieke strijd, maar vooral over de ervaringen van mensen in een door blank racisme gemarkeerde samenleving. La Guma slaagt er goed in de sfeer in een stadswijk als District Six in Kaapstad te beschrijven, waar de gebeurtenissen van *A Walk in the Night* zich afspelen. Als een echte realist roept La Guma aan de hand van kleine concrete details de sfeer op van de onmenselijkheid die deze samenleving kenmerkt. Hij is een meester in het weergeven van verschillende manieren van denken en spreken van personages die tot uiteenlopende groepen behoren: nadat de hoofdpersoon Michael Adonis een moord heeft gepleegd, vraagt deze zich af wat hij moet doen, moet hij het vertellen?

> *Bedonerd*. You know what the law will do to you. They don't have any shit from us brown people. They'll hang you, as true as God. Christ, we all got hanged long ago. What's the law for? To kick us poor bastards around. You think they're going to listen to your story? Jesus, and he was a white man too... To hell with him. Well, I didn't mos mean to finish him. Awright man, (...) stay alive and get kicked under the arse until you're finished, too. Like they did with your job. To hell with them. The whole effeting lot of them. (p. 43v)

Een geheel ander taalgebruik wordt geïntroduceerd met de uitstekend getekende Constable Raalt:

> The crowd was silent and Constable Raalt, writing in his notebook again, thought, They hate us, but I don't give a bloody hell about them anyway; and no hotnot bastard gets away with murder on my patrol; yellow shirt and kinky hair; a real hotnot and I'll get him even if I have to gather in every black bastard wearing a yellow shirt. (p. 63)

Het zijn volstrekt aparte denk- en leefwerelden, waarin de personages gevangen zitten volgens de regels van het systeem. La Guma is er pas heel geleidelijk toe gekomen om meer omvangrijke romans te gaan schrijven. *A Walk in the Night* is eigenlijk een novelle of korte roman. Zijn verhalen en romans behandelen steeds dezelfde thematiek en spelen in dezelfde context. La Guma's verhalen kondigen soms personages uit latere romans aan, en ook in verschillende romans ontmoeten we soms vergelijkbare personages:

> Choker and his story 'Blankets' return in *The Stone Country**, a novel set entirely in a Cape Town jail. George Adams, imprisoned in *The Stone Country*

for distributing antigovernment literature, reappears slightly modified as Beukes in *In the Fog of the Season's End.* And so on. (Roscoe 1977: 247)

The Stone Country geeft een beeld van dat deel van de mensheid dat jaren of een heel leven achter de tralies slijt, maar de roman staat tevens metaforisch voor het land waar de mensen voor elkaar een bedreiging zijn geworden:

> This was the country behind the coastline of laws and regulations and labyrinthine legislation; a jungle of stone and iron, inhabited by jackals and hyenas, snarling wolves and trembling sheep, entrapped lions fighting off shambling monsters with stunted brains and bodies armoured with the hide of ignorance and brutality, trampling underfoot those who tried to claw their way from the clutch of the swamp. (p. 81)

In *In the Fog ofthe Season's End (* \ 972) komt voor het eerst een politiek activist als romanheld voor. Het is het verhaal van Beukes, de revolutionair uit het ondergrondse verzet. Dat daaraan de grootste risico's zijn verbonden, ondervindt zijn kameraad Elias Tekwane, die wordt doodgemarteld in een politiecel. Het boek is soms nogal traag en breedvoerig. Het mist de gedisciplineerde hechtheid van La Guma's korte verhalen en van de novelle *A Walk in the Night.* Naar dit genre van de novelle is hij teruggekeerd met de korte roman *Time ofthe Butcherbird* (1979)*, na negen jaar stilte. Hierin gaat het om de moord op Hannes Meulen, een welgestelde Boer en politicus van de Nationale Partij, door Shilling Murile die de dood van zijn broer wil wreken. De sfeertekening weet La Guma, ondanks de vele jaren afwezigheid, soms nog heel treffend op te roepen, maar het lukt niet altijd meer. 'La Guma's current predicament is a troubling lack of fresh insight into the developing crisis of South African Society,' constateert ook Nkosi (1982: 87). Ongetwijfeld had La Guma's talent te lijden doordat het niet heeft kunnen gedijen in het eigen geboorteland. Dat is de tragiek waarmee elke ballingschrijver op den duur worstelt.

Ook de schrijfster Bessie Head overleed in ballingschap. Zij verkoos dicht bij huis te blijven, in Botswana, waar zij statenloos woonde van 1964 tot haar dood in 1986. Zij is het kind van een blanke moederen een zwarte vader, wat immoreel is volgens de wet in Zuid-Afrika. Ze werd opgevoed als 'kleurling-wees'. Toen ze dertien jaar was, kreeg ze van een missionaris vol afgrijzen op school haar verhaal te horen:

> Your mother was insane. If you're not carefull you'll get insane just like your mother. Your mother was a white woman. They had to lock her up as she was having a child by the stable boy who was a native. (Head 1982: 36)

De schrijfster raakte stellig getraumatiseerd door dergelijke jeugdervaringen, die haar sceptisch hebben gemaakt, maar zij bleef ook idealistisch: 'Elk van de drie romans die ik tot nu toe heb geschreven, is zeer persoonlijk van oorsprong. Ze komen rechtstreeks voort uit de spanningen waarin ik moet leven. Maar ik wil ondanks dat proberen positieve alternatieven aan te dragen' (in Ravell/Ravell-Pinto 1982: 57).

In de boeken van Bessie Head gaat het vooral om de psychologische ontwikkelingen van het individu, het zoeken naar meer persoonlijke harmonie en persoonlijke relaties. Het politieke aspect interesseert de schrijfster veel minder. Voor zover de politiek aanwezig is, blijken haar inzichten daarin tamelijk verward, zoals in het geval van Makhaya, de hoofdpersoon uit *When Rain Clouds Gather* (1969)*, haar eerste roman: enerzijds heeft hij in het ondergrondse verzet gezeten, anderzijds haat hij politiek. Makhaya vlucht naar Botswana om aan de straf voor anti-apartheidsactiviteiten te ontkomen. Hij komt terecht in het dorp Golema Mmidi, waar hij gaat meedoen aan een landbouwcoöperatie. Zijn vrienden daar worden o.m. Gilbert Balfour, een Britse agronoom en leider van het project, diens vrouw Maria en Pauline Seboso, met wie hij ten slotte trouwt. Het verhaal is losjes opgebouwd rond de ontwikkelingen in de coöperatie en de obstakels die zich daarbij voordoen, zoals conservatisme of jaloezie van een lokale chef, ernstige droogte en veesterfte. Heads idealisme heeft soms iets belerends en de Afrikaanse tradities worden soms eenzijdig negatief gepresenteerd, maar over het geheel zijn haar romans van een overtuigende kwaliteit. Ze weet haar personages tot leven te brengen met hun zwakheden en behoeften, hun lijden, kracht en mogelijkheden tot persoonlijke groei. Haar beschrijvingen van het landschap in Botswana, de ondergaande zon, de droogte, zijn poëtisch van taal. In haar romans zijn steeds ook autobiografische elementen aanwezig, vanaf haar eerste roman tot aan haar derde zeer indringende boek *A Question of Power* (1974), maar Bessie Head houdt afstand en weet haar eigen ervaringen zinvol te transformeren in literatuur.

Minder bekende romanciers in ballingschap zijn Enver Carim, die terecht meer aandacht begint te krijgen voor zijn romans *The Golden City* (1969) en *A Dream Deferred* (1973), en D.M. Zwelonke die de 'feiten' van zijn gevangeniservaringen op papier zette in *Robben Island* (1973), een boek over willekeur, marteling, geweld, lichamelijke en geestelijke ontluistering.

8.4.11. Het thuisfront

Er bestaat soms een zekere controverse tussen wie bleven en wie gingen. Wie weggaat, neemt meer afstand en ziet wat de literatuur betreft grotere verbanden en gaat daardoor anders oordelen over wat 'thuis' gebeurt. Dat bleek o.a. in interviews van Jan Kees van de Werk in de *Haagse Post* (15-11-1980) tijdens de Frankfurter Buchmesse die in 1980 in het teken van Afrika stond. Daar deed Lewis Nkosi de uitspraak dat de hedendaagse Zuidafrikaanse literatuur er onvoldoende in slaagt 'de werkelijkheid driedimensionaal tot uitdrukking te brengen'. Sipho Sepamla, die nog in Zuid-Afrika woont, was het daarmee volstrekt oneens: 'Hoe kan hij zeggen dat wij onze gevoelens niet goed verwoorden. We zijn al lang het platte proteststadium voorbij. Niet alleen wat de diepgang van het werk betreft, maar ook wat betreft de vorm (...) Het is toch duidelijk dat er zowel inhoudelijk als vormtechnisch het nodige veranderd is na de jaren vijftig en zestig.' Van binnenuit en van buitenaf wordt er kennelijk anders naar de eigen literatuur gekeken.

Sepamla's eigen romans, *The Root is One* (1979) en *A Ride on the Whirlwind* (1981), worden beide bepaald door de situatie waarin de auteur en zijn zwarte broeders en zusters dag aan dag leven. Voor schrijvers in het land is het vrijwel

uitgesloten er niet over te schrijven. De eerste roman gaat over Juda, die uit angst verzetsmensen aan de politie verraadt en ten slotte zelf de dood vindt. De tweede roman, over de opstand in Soweto in 1976, werd aanvankelijk verboden, maar later *unbanned*, o.m. omdat 'whites could gain a better understanding of black aspirations by reading such novels' *(Rand Daily Mail* 13-5-1982): een interessant argument, dat nooit eerder werd gebruikt. Het is vooral interessant gezien het feit dat zwarte schrijvers al jaren zeggen dat het verbod op zoveel zwarte literatuur veel erger is voor blanken dan voor zwarten, omdat de blanke gemeenschap volstrekt niet weet wat er omgaat in de zwarte wijken en zichzelf in slaap sust met eigen struisvogelpolitiek. Verhalen worden nog altijd vooral gepubliceerd in tijdschriften, nu m.n. in *Staffrider* en *Wietie.* Andere verschijnen gebundeld, o.a. Ahmed Essops opmerkelijke *The Hajji and Other Stories* (1978) en Mtutuzeli Matshoba's *Cal me not a Man* (1979), dat verboden werd. Het is duidelijk dat het korte verhaal uiterst populair is.

Bij de behandeling van de poëzie werden al enkele opmerkingen gemaakt over de Zuidafrikaanse situatie in het algemeen. Met betrekking tot de literaire vormen werd geconstateerd dat in het hedendaagse Zuid-Afrika het korte verhaal sterk overheerst ten opzichte van de roman. Dat komt enerzijds door

> de enorme spanningen waaronder de mensen en dus ook de schrijvers leven; daardoor heb je niet de lange adem en de noodzakelijke rust om een roman op te zetten en uit te werken. Alle energie wordt dan in een gedicht of kort verhaal geconcentreerd: ik heb zelf al verschillende malen geprobeerd een roman te schrijven, maar elke keer blijkt het weer een kort verhaal te worden! Ik schrijf nu het ene korte verhaal na het andere en zal proberen ze in gebundelde vorm te publiceren,

zo vertelde Mothobi Mutloatse, een van de schrijvers van de jonge generatie in Zuid-Afrika in een interview dat ik met hem had in *NRC-Handelsblad* (16-6-1978). Ook deze verhalen die in 1982 verschenen onder de titel *Mama Ndiyalila*, gaan over 'het systeem'. In het interview merkte Mutloatse ook op dat er na jaren weer voor het eerst een roman van betekenis was geschreven, 'en dat nog wel door een gewone huisvrouw!' Hij doelde op Miriam Tlali's *Muriel at Metropolitan* (1975)* dat evenals haar latere roman *Amandla* (1980)* al gauw na de verschijning werd verboden. Beide boeken zijn sterk autobiografisch en 'verslaggevend'. *Amandla* is een haast journalistiek verslag van de ervaringen van een aantal personages tijdens de Soweto-gebeurtenissen in 1976.

Ook in haar latere verhalenbundels *Mihloti* (1984) en *Soweto Stories* (1989) blijft Tlali's werk zo niet sterk autobiografisch, dan toch rechtstreeks geënt op de hedendaagse situatie in Zuid-Afrika. In een interview in de *Southern African Review of Books* (juni/juli 1989: 21) formuleert ze het zo:

> I use my imagination, but it's always stemmed from my own experiences. You know, we were very much involved in the rioting, in the Amandla riots. We were some of the victims of it. I've had many relatives who had to go and look in the mortuaries, in the hospitals and so on. And the funerals and all that. I was reliving and reflecting also the society as a whole. People are always

coming to me and telling me about their stories, aware that I was writing. There are others who even say to me, 'Oh, my goodness, please tell the world that this is happening to me'.

Na twee andere schrijfsters, Lauretta Ngcobo (1981) en Ellen Kuzwayo (1985), debuteerde Zoë Wicomb in 1987 verrassend met *You can't get lost in Cape-town**, in tien aantrekkelijke verhalen die gecentreerd zijn rondom de hoofdpersoon die terugkomt in Zuid-Afrika na een lang verblijf in Engeland.

Bij een bundel hedendaagse literatuur uit Zuid-Afrika getiteld *Forced Landing* (1980) schreef Mothobi Mutioatse een interessante inleiding, een manifest waarin hij uiteenzet hoezeer de literatuur een functie vervult in het leven van de zwarte mensen. Het is volgens hem geschiedenis die gemaakt wordt, cultuurgeschiedenis door de eigen mensen geschreven. Een zwarte schrijver kan zich de luxe van het isolement niet veroorloven, want zijn eigen mensen hunkeren naar relevante literatuur, dat is literatuur door zwarten voor zwarten geschreven. Het is experimentele literatuur, aldus Mutioatse, die niet aansluit bij de traditie, omdat censuur en bannings die traditie hebben afgesneden van de nieuwe generatie. De onmiddellijke ervaring van wat in de zwarte gemeenschap gebeurt, is de basis van de nieuwe teksten. Het experimentele karakter blijkt vooral uit de vermenging van genres. Mutioatse spreekt van *proemdra*, 'prose, poem and drama in one' (a.w.: 5):

> We are not going to be told how to re-live our feelings, pains and aspirations by anybody who speaks from the platform of his own rickety culture. We'll write our poems in a narrative form; we'll dramatise our poetic experiences; we'll poeticise our historical dramas. We will do all these things at the same time.

De schrijvers moeten hun werk zelf bij de lezers brengen en voor zo weinig mogelijk geld, dat hoort ook bij dit literatuur-plan. Ondanks de censuur, de gedwongen ballingschap van zoveel schrijvers, de arrestaties en de opsluiting zonder proces, blijft de literatuur levend en de toon van de jonge generatie hoopvol. Vastbesloten concludeert Mutioatse:

> Oh Mother Africa, one day we'll break these chains of oppression and censorship, after which we will not have forever to make a forced landing into our normal lives. (Ibid.: 7)

In december 1988 werd in Amsterdam een belangrijke ontmoeting georganiseerd voor en met Zuidafrikaanse kunstenaars en schrijvers. De stad werd door hen voor twee weken tot 'culturele hoofdstad van Zuid-Afrika' uitgeroepen. Tijdens deze *Culture in Another South Africa* (CASA) Conferentie werd gediscussieerd over de cultuur van na de bevrijding die nu dikwijls alleen ondergronds of in ballingschap of tegen de verdrukking in kan bestaan. Ballingen en blijvers, zwart en wit, voerden een open debat waarin ideeën en ervaringen werden uitgewisseld. De resultaten van CASA werden gebundeld uitgegeven (Campschreur en Divendal 1989), voorzien van resoluties en aanbevelingen: schrijvers en kunste-

naars moeten hun ideeën, bronnen en talenten met anderen delen om zo de cultuur te verrijken. De verantwoordelijkheid van de schrijver blijft sterk benadrukt, al hoeft hij geen politiek pamflettist te worden van het ANC (a.w.: 216): 'progressive writers faldus de literatuur-resolutie] are instrumental in the democratic culture and political consciousness' (Ibid.: 220).

Ondanks hun euforische ontmoeting tijdens CASA blijft de discussie over de kwaliteit van de literatuur (in de trant van 'wij ballingen zijn natuurlijk beter') de schrijvers in Zuid-Afrika irriteren. 'At the Feet of the Nomad Gods' noemt Don Mattera zijn essay daarover in de *Weekly Mail* (4 mei 1989). Mattera, winnaar van o.m. de Steve Biko-prijs en auteur van o.m. *Azanian Love Song* (1983) en de autobiografie *Gone with the Twilight* (1987), blijft verontwaardigd over de neerbuigende houding van sommige ballingen, m.n. over Lewis Nkosi, aan wie hij vraagt: 'Wat voor literaire erfenis laat jij achter in Zuid-Afrika?' Zelf maakt hij de balans op over het thuisfront: ondanks de risico's en de talrijke problemen zijn de meeste jongere auteurs gebleven en doorgegaan met hun werk. De stem van de schrijvers in Zuid-Afrika blijft volgens hem 'vastbesloten en geëngageerd' doorklinken

> to bring into existence a dimension of humanhood — the ultimate result of which must be the creation of a new world and a new South Africa, inhabited by a race of strong people. Colourless. Compassionate. (Mattera 1989: 4)

9. Theater

De orale traditie zet zich, zagen we, voor een deel voort in geschreven literatuur. Op het gebied van het toneel wordt dat nog eens te meer duidelijk, vanwege het gegeven dat beide pas verwezenlijkt kunnen worden op het moment van de voorstelling in aanwezigheid van een publiek. Daardoor kan het hedendaagse theater behalve uit orale 'teksten' ook putten uit de rijke voorraad van auditieve en visuele middelen uit de orale traditie die extra dimensies toevoegen aan de verbale expressie waartoe de geschreven literatuur zich beperkt weet.

Ook westerse invloeden hebben dikwijls duidelijk aanwijsbare veranderingen met zich meegebracht in het hedendaagse toneel in Afrika, vooral in de stukken die zijn uitgegeven in westerse talen en door westerse uitgevers. Aangezien ik in mijn boek *Toneel en maatschappij in Afrika* (1977) al uitvoeriger ben ingegaan op een aantal aspecten van het Afrikaanse theater, blijft dit hoofdstuk beperkt tot een summiere weergave van enkele grote lijnen waarlangs de ontwikkelingen van het toneel zich hebben voltrokken. Twee aanbevelenswaardige studies over Afrikaans theater zijn Ethertons *The Development ofAfrican Drama* (1982) en Fiebachs *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* (1986).

9.1. Westerse invloeden in de koloniale tijd

De missie en zending hebben een tijdlang veel invloed gehad op de theatervormen in Afrika ten zuiden van de Sahara. Ze introduceerden bijvoorbeeld Kerst-, Paas- en Heiligenspeien om hun boodschap aanschouwelijk voor te stellen. Ook andere bijbelverhalen werden gedramatiseerd. Zulke toneelbewerkingen werden met groot enthousiasme gespeeld en hadden veel succes bij het publiek. Om een voorbeeld te geven: vanaf 1880 ongeveer werd in Lagos de basis gelegd voor deze nieuwe vormen van toneel door geassimileerde Afrikanen, die alle sporen van hun eigen cultuur probeerden uit te wissen. Afrikaanse namen, kleren, geloof en gewoonten vervingen ze door Europese, omdat ze er een eer in stelden door de blanken voor vol te worden aangezien. Ze begonnen ook hun amusement en toneel naar westers voorbeeld te organiseren: zo werden voor publiek cantates, opera's en toneelstukken gebracht:

> These performances proved so popular that various schools run by the different religious denominations soon began to organize performances to raise money for buildings, to entice pupils to their schools, and to regale parents and friends on prize-giving days at the end of the school year. The fare at the adult performances comprised European pieces (...) and some original satires on

such local institutions as polygamy. School performances, on the other hand, were mainly biblical adaptations. These twin traditions persisted until the turn of the century, when the establishment of British colonial rule and the adoption of superior, master-race attitudes by the resident Europeans divided the races and forced the African elite into anti-European reactions and anti-colonial agitation. (Owomoyela 1979: 115)

Dergelijke anti-gevoelens hebben stellig in hoge mate bijgedragen tot het ontstaan van onafhankelijke Afrikaanse kerken met eigen Afrikaanse kerkdiensten, waarin liederen, zang, muziek en dans geënt waren op de eigen tradities. Ook daar werden de bijbelverhalen dikwijls in toneelvorm gebracht, zowel om leden te werven als om het bijbelonderricht te illustreren met levendige scènes en dikwijls ook om enig geld op te halen.

Doordat de missionarissen en zendelingen lange tijd het grootste deel van het onderwijs in Afrika in handen hadden, bepaalden zij ook voornamelijk welke literatuur geschikt was voor het nieuwe lezerspubliek en welke niet. Op de scholen werd zo kennis gemaakt met Molière en Racine of met Shakespeare, al naar gelang het Franse of Engelse koloniale gebieden betrof.

Anderzijds stonden zending en missie vaak vijandig tegenover de 'heidense' rituelen, die ze uit alle macht probeerden te bestrijden en te verbieden, zoals Mongo Beti beschrijft in *Le pauvre Christ de Bomba.* Ten gevolge daarvan keken Afrikanen met een schoolopleiding soms een tijdlang neer op hun eigen cultuur of ze stonden er onverschillig tegenover.

De westerse invloed was des te groter naarmate de zendelingen van de plaatselijke Afrikaanse talen gebruik maakten voor voorstellingen waarvoor ze aanvankelijk dikwijls zelf de tekst schreven of die in elk geval controleerden. De eerste geschreven toneelstukken in talen als het Xhosa of Zulu waren van de hand van blanke zendelingen - zoals een bewerking van, hoe kan het anders, John Bunyans *Pilgrim 's Progress* - en deze werden door hun eigen Lovedale-uitgeverij gedrukt (Graham-White 1974: 64).

Toch hebben de koloniale scholen soms ook belangstelling getoond voor de Afrikaanse cultuur. Een van de bekendste is in dit opzicht de William Ponty-School in Senegal geweest. Daar kregen al in de jaren dertig leerlingen de opdracht tijdens de vakanties thuis liederen en verhalen uit de eigen cultuur op te tekenen. Op basis daarvan werden dan bij feestelijke gelegenheden 'inlandse' toneelstukken opgevoerd voor een publiek van medeleerlingen, leraren en lokale bourgeoisie. Het was op zich een lofwaardig initiatief, maar de koloniale controle was groot. Er mocht niets controversieels aan de orde komen, historisch materiaal over de 'bezetting vanuit Afrikaans perspectief' kwam niet aan bod. Het materiaal dat geschikt zou zijn voor de produktie werd, behalve op toneelkwaliteiten, geselecteerd op gemakkelijke vertaalbaarheid in het Frans. Een belangrijk punt was ook dat het onderwerp zo dicht mogelijk bij 'de Europese smaak' moest liggen (vgl. Traore 1958). Een aantal Franstalige Westafrikaanse schrijvers van de eerste generatie is voortgekomen uit de William Ponty-School, o.a. de dichter, roman- en toneelschrijver Bernard Dadié (Ivoorkust) en Keita Fodeba (Guinee), die later bekend is geworden door zijn *Ballets africains.* De school zal de literatuur een tijdlang zeker beïnvloed hebben, al hebben de meeste

auteurs zich er later volstrekt van gedistantieerd. Van Afrikaans nationalisme of antikolonialisme is in elk geval in het Ponty-toneel geen spoor te vinden. De plot en de andere Afrikaanse elementen werden stevig verpakt in een westerse mise-en-scène, waarin het verbale element en de Franse taal de toon aangaven.

De Franse koloniale overheid was vrij systematisch in haar koloniale cultuurpolitiek, in tegenstelling tot de Engelse. De overeenkomst tussen beide is, dat van tijd tot tijd in de verschillende koloniën prijsvragen werden uitgeschreven voor toneel, in Franstalig Afrika voor het eerst in 1953, in Engelstalig Afrika in Oeganda eveneens in 1953 en in Zambia in 1958.

Het eerste Engelstalige toneelstuk *The Girl Who Killed to Save* (1936) werd geschreven door de Zuidafrikaan H.I.E. Dhlomo. Waarschijnlijk zal Dhlomo's werk als toneelschrijver in de toekomst meer aandacht krijgen, nu recentelijk een dertiental ongepubliceerde toneelmanuscripten van zijn hand zijn ontdekt. Dhlomo heeft een aantal historische stukken geschreven en behandelt verder thema's uit de eigentijdse maatschappij, o.a.

> such issues as the relationships between 'Africans' and 'Coloureds', the conditions of workers in factories, the role of the artist in his society, the nature of marriage, the hypocritical stance of white liberals, education, ancestor communion, doctors and nurses (...) He was heavily influenced by the Romantic writers and by Shakespeare, often to the superficial detriment of his writing. But below the surface there is a persistent strong undertone of political resistance. (Couzens 1975: 8v)

Daarmee kondigt Dhlomo in een relatief vroeg stadium, de jaren dertig en veertig, het antikoloniale protest aan dat zoveel Afrikaanse toneelschrijvers na hem heeft beziggehouden.

9.2. Het literaire toneel

In een inleiding bij een speciaal nummer over drama van *African Literature Today* (1976) constateert Eldred Jones dat populaire stukken bijna nooit worden uitgegeven en dat uitgegeven stukken niet vaak populair zijn bij het Afrikaanse publiek. Volgens Jones moet bij de toneelschrijver de 'taal van het oor' prioriteit hebben boven de leestaal, en zou publikatie voor de dramaturg slechts van secundair belang moeten zijn. In de praktijk blijkt het vaak andersom te zijn, met als gevolg een groeiende kloof tussen volkstoneel en literair toneel.

Toen ik Wole Soyinka in een interview met deze woorden van Jones confronteerde, reageerde hij als volgt:

> Het is een aardige uitspraak, die echter maar ten dele juist is, want in Afrika wordt volkstoneel wél gepubliceerd, natuurlijk niet alles, er wordt zoveel in geïmproviseerd, dat grote delen niet te publiceren zijn. Deze zijn trouwens dan ook niet voor publikatie bedoeld, omdat er dikwijls een geschreven basistekst ontbreekt. De meeste toneelgroepen zijn niet in de eerste plaats in gepubliceerde teksten geïnteresseerd, dat is wel waar, en het grote publiek in

Afrika heeft uiteraard meer belangstelling voor de voorstelling dan voor de tekst. (in *Vrij Nederland,* 12-8-1978)

Hoewel hij het niet helemaal toegeeft, is ook uit Soyinka's woorden op te maken dat hier een probleem ligt. De scheiding tussen volkstoneel en literair toneel is grotendeels het gevolg van de voortgeschreden differentiatie in de maatschappij. Vooral het voortgezet en hoger onderwijs zijn hieraan debet. De groeiende belangstelling voor theaterwetenschap aan de Afrikaanse universiteiten heeft stimulerend gewerkt op het theater, maar de nieuwe vakgroepen vonden hun voedingsbodem vaak grotendeels in de Europese universitaire programma's, zodat daarmee westerse toneelstukken en idem dramatheorieën vanaf de Grieken en Aristoteles werden binnengehaald en als uitgangspunt gekozen. Deze werden aanvankelijk dikwijls met meer ijver bestudeerd dan de eigen traditionele voorstellingen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat daaruit een aantal Afrikaanse bewerkingen van Europese toneelstukken is voortgekomen. Ola Rotimi (Nigeria) schreef *The Gods Are Not to Blame* (1971), dat gebaseerd is op Sophokles' *Koning Oedipus*. In zijn stuk wordt Oedipus Odewale en Apollo wordt de Yomba god Ogun. Niet alleen worden alle Griekse namen vervangen door Yoruba namen, maar ook maakt in Rotimi's versie het onverbiddelijke noodlot plaats voor de persoonlijke schuld: vandaar de titel. *The Gods Are Not to Blame* is een schitterend voorbeeld van een Afrikaanse bewerking: de koren, muziek, dansen, de mime, de verteller en de personages zijn zó anders dat een nieuw stuk ontstaat, boeiend van begin tot eind. Het wordt al opgevoerd in Nigeria sinds 1968, voor een publiek dat niet vertrouwd is met de Griekse klassieke letteren en dat dus vanuit een andere achtergrond naar dit toneel kijkt. In de indrukwekkende voorstelling die ik ervan gezien heb in Ile-Ife in 1975 bleek het publiek laaiend enthousiast te reageren.

Ook Wole Soyinka heeft enkele Europese stukken bewerkt, o.a. Euripides' *Bacchae*. Daarin introduceert hij de slavenleider als een belangrijk nieuw personage. *Opera Wonyosi* (1981) is zijn bewerking van Brechts *Driestuiversopera*, waarmee hij veel succes had in zijn land. De hier gegeven voorbeelden blijven echter voornamelijk beperkt tot een publiek van geletterden. Soyinka's stukken worden volgens zijn zeggen (interview 1978) 'overal gespeeld waar scholen zijn, dus ook in de dorpen'. De school blijft dan de voorwaarde voor het literaire toneel. Het staat daarmee los van het volkstoneel dat, gespeeld op straat of plein in dorp of stad, voor iedereen toegankelijk is. Overigens blijft de orale traditie zowel in de bewerking van Europese stukken als in nieuwe literaire Afrikaanse stukken steeds een rol spelen als bron van inspiratie.

Naast de bestudering van theater aan de universiteiten en het schrijven van toneelstukken van daaruit, is er ook altijd veel toneel gespeeld door studenten en afgestudeerden, in groepen als Efua Sutherlands *Experimental Theatre Players* in Accra, Wole Soyinka's *1960 Masks* in Nigeria, de *Chemchemi Theatre Company* die Ezekiel Mphahlele oprichtte in 1964 in Nairobi, of het *Makerere Free Travelling Theatre* in 1968 in Oeganda.

De meeste toneelstukken die geschreven werden door Afrikanen met veel schoolopleiding gaan over onderwerpen als de *confrontatiemet het kolonialisme* in al zijn vormen (vandaag nog steeds een topic in Zuid-Afrika), *de problematiek*

van traditie tegenover verandering of *het leven in de grote stad.* Deze drie thema's hebben sterk te maken met de westerse invloeden in Afrika. Soms wordt deze problematiek nogal melodramatisch behandeld. Dat gebeurt in stukken van Joe de Graft (Ghana) als *Sons and Daughters* (1964) of R. Sarif Easmons (Sierra Leone) *Dear Parent and Ogre* (1969) *of The New Patriots* (1965). De tendens is een pleidooi ten gunste van veranderde denkwijzen bij de jongeren. In de stukken van bovengenoemde auteurs zijn de personages bovendien duidelijke vertegenwoordigers van de verwesterste elite die de touwtjes in handen heeft. De vraag is in hoeverre het hier nog gaat om 'typisch Afrikaanse' problemen en in hoeverre dat noodzakelijk is. Die vraag doet zich soms voor bij juryleden van literaire prijsvragen en dan natuurlijk niet alleen op theatergebied: mag een toneelstuk dat net zo goed in Rome of New York kan spelen als in een Afrikaanse stad en dat niet over Afrikaanse problemen gaat bekroond worden met een eerste prijs? Voorlopig zal een bevestigend antwoord door Afrikaanse critici niet gemakkelijk gegeven worden. Overigens ziet het er niet naar uit dat dit probleem zich dikwijls aan Afrikaanse jury's voor zal doen, en zeker niet in Oost- en Zuidelijk Afrika.

Iemand die opmerkelijk geestig weet te pleiten voor verandering van bepaalde tradities, o.a. voor meer vrijheid van de vrouw om haar eigen huwelijkspartner te kiezen, is de Kameroenees Guillaume Oyono-Mbia. Zijn werk heeft veel kritiek op tradities die, volgens hem althans, uit de tijd zijn. De manier waarop hij te werk gaat heeft overal veel succes. Hij werkt vooral met procédés als herhaling, overdrijving en contrast. Er wordt muziek gemaakt op traditionele instrumenten als de balafong en de dorpssfeer wordt kostelijk weergegeven. Een stuk als het bekende *Trois prétendants ... un mari* (1964) eindigt met een feest waaraan iedereen meedoet: acteurs en toeschouwers dansen samen. Oyono-Mbia bepleit een actieve rol voor de toeschouwers. Zij moeten bij de handeling worden betrokken, meezingen, meebewegen waar mogelijk. Hij vertelt niet zonder trots dat dat hem niet alleen in Afrika is gelukt, maar ook in Europa en 'zelfs in Engeland' (a.w.: 7). Wat Oyono-Mbia's werk zo aantrekkelijk maakt, is dat hij nooit nadrukkelijk moraliseert. Hij is er in de eerste plaats op uit de mensen te amuseren, zodat ze de les vanzelf meekrijgen. Zijn toneelschrijfkunst is heel spontaan en natuurlijk van taalgebruik, de palavertrant van de chef met andere mannen in het dorp is volstrekt werkelijkheidsgetrouw. Net als zoveel toneelschrijvers put hij in dit opzicht uit zijn onmiddellijke omgeving, de 'gewone mensen', die in groepen uiteenvallen met verschillend taalgebruik, de ouderen spreken anders dan de jongeren en de dorpelingen drukken zich anders uit dan de ministeriële ambtenaren.

Behalve in het taalgebruik dat gedeeltelijk sterk traditioneel is in een aantal toneelstukken (Ama Ata Aidoo's *Anowa* is een ander voorbeeld), putten tal van toneelschrijvers bij het uitwerken van de drie eerder genoemde thema's hun inspiratie dikwijls ook in andere opzichten uit de orale literatuur. Daarvoor wordt bijvoorbeeld een bestaande mythe, een epos of een dierenverhaal uit de mondelinge overlevering gekozen als basis voor een toneelstuk over een hedendaags probleem. Epische helden als Chaka de Zulu uit Zuidelijk Afrika of Ozidi uit de Ijo literatuur in Nigeria worden de hoofdfiguren in gelijknamige toneelstukken. Ananse uit de Westafrikaanse spinverhalen wordt de held uit Efua Sutherlands toneelstuk *The Marriage of Anansewa* (1975) in Ghana.

De verbondenheid met de eigen tradities uit de orale literatuur blijkt dikwijls ook uit de *vorm* waarin een stuk wordt gegoten, bijvoorbeeld het invoeren van een orale verteller als kader voor het toneelgebeuren is heel gangbaar. Zowel Rotimi's *The Gods Are Not to Blame* als Sutherlands *The Marriage of Anansewa* zijn er voorbeelden van, maar ook Tom Omara's *The Exodus* (1972) dat in Oeganda speelt of Credo Mutwa's *uNosilimela* (1981) dat een Zuidafrikaanse achtergrond heeft. Dit procédé is erg populair en beperkt zich zeker niet tot de literaire in Europa gepubliceerde stukken.

Net als in andere literaire genres valt ook in het hedendaagse geschreven toneel een aantal variaties te ontdekken in de mogelijkheden en mate waarin de orale overlevering gerespecteerd wordt: een orale tekst kan zo letterlijk mogelijk worden overgenomen of juist omgesmeed tot een nauwelijks meer als zodanig herkenbaar nieuw geheel. Een voorbeeld van een vrijwel integraal gerespecteerde oude vorm is Omara's *The Exodus* (1972), een van oorsprong aetiologische vertelling, waarin wordt uitgelegd waarom twee verwante clans niet aan dezelfde kant van de rivier wonen. Omara's toneelversie begint met een verteller die een groep kinderen om zich heen heeft verzameld. Via vragen en antwoorden komen ze uit op een punt waar het stuk wordt overgenomen door de 'echte' acteurs. Daarbij laat de auteur de Luo traditie zoveel mogelijk intact, hij blijft dicht bij de oude overgeleverde vertelvorm, zowel dank zij de rol van de verteller als door het in zijn stuk opnemen van een oud lied, een ceremonie, een dans en door plechtig taalgebruik dat past bij de ernst van de mythische oorsprong van dit gegeven. Veel vrijer gaat Efua Sutherland om met haar inspiratie op de Ananse traditie. In een voorwoord bij haar toneelstuk, dat zeer populair is in Ghana, legt ze uit hoe ze te werk is gegaan bij haar interpretatie. Ze heeft de verteller in zijn alwetende traditionele rol gelaten: hij is als vanouds op de hoogte van wat zich zal afspelen. Hij komt dan ook tussenbeide in de handeling en levert er van tijd tot tijd commentaar op. Hij bespeelt ook het publiek, dat door hem bij de gebeurtenissen wordt betrokken, en nu en dan begeeft hij zich onder de toeschouwers om hun commentaar of raad te vragen, wanneer er al te penibele situaties op het toneel zijn ontstaan. Als zo vaak in hedendaagse orale vertellingen schroomt Efua Sutherland niet moderne verschijnselen als geld of radio's te introduceren of Anansewa van een typemachine te voorzien en de PTT telegrammen te laten bezorgen. Traditionele muzikale intermezzo's onderbreken de gespeelde scènes van tijd tot tijd; daarbij wordt in de handen geklapt en de tamtam bespeeld. Net als in vroegere voorstellingen wordt de participatie van het publiek verwacht. In haar inleiding houdt Sutherland rekening met de mogelijkheid van een onwennig Publiek door spelers, musici, dansers en voorzangers als participerend publiek te laten fungeren zolang de mensen nog niet mee te krijgen zijn - een probleem dat zich in de oude samenleving niet zou voordoen, maar dat niet denkbeeldig is in de verwesterste toneelzalen in de stad.

Uit deze beperkte voorbeelden blijkt al enigszins hoe hecht de banden met de orale literatuur zijn in het werk van hedendaagse toneelschrijvers. Overigens spreekt het uiteraard vanzelf dat het toepassen van traditionele procédés niet automatisch een artistiek hoogstaand resultaat hoeft te garanderen, net zo min als het daarvan afzien per definitie het tegenovergestelde zou moeten betekenen.

De internationaal meest bekende Afrikaanse toneelschrijver, Wole Soyinka,

put uit verschillende culturele bronnen in zijn werk. Uiteenlopende invloeden en ervaringen weet hij dikwijls tot een origineel geheel te verwerken, waarin de Afrikaanse en met name de Yoruba tradities een grote rol spelen. Behalve van liederen, dansen, mime, muziek en festivals, maakt hij ruim gebruik van taaieffecten, markante gezegden en uitdrukkingen, zoals bijvoorbeeld in *A Dance of the Forests* (1963), dat voor het eerst werd gespeeld ter gelegenheid van de Nigeriaanse onafhankelijkheidsfeesten in 1960. In dat stuk spreekt o.m. Agboreko, de 'Oudste van verzegelde lippen', als volgt:

> If the wind can get lost in the rainstorm it is useless to send him an umbrella. Proverb to bones and silence (...) The eye that looks downwards will certainly see the nose. The hand that dips to the bottom of the pot will eat the biggest snail. The sky grows no grass but if the earth called her barren, it will drink no more milk. The foot of the snake is not split in two like a man's or in hundreds like the centipede's, but if Agere could dance patiently like the snake, he will uncoil the chain that leads into the dead... (p. 38)

Een ander voorbeeld van spelen met de taal is het manisch zoeken naar het Woord zoals de figuur van de Professor dat doet in *The Road* (1965).

De festivals waarvan al sprake was in deel I spelen een rol in verschillende toneelstukken van Soyinka, o.m. in *The Strong Breed* (1963), het al genoemde *Dance ofthe Forests, The Road en Kongi's Harvest* (1967). De aan zo'n festival voorafgaande spanning bij de voorbereiding ervan wordt voelbaar in dit laatste stuk. Het gaat bij Kongi's festival om de symboliek van de Nieuwe Yam, die een teken van vruchtbaarheid is en van oudsher beschouwd werd als de levenbrengende geest. Kongi daarentegen is de moderne dictator die juist misbruik maakt van de eerbied voor de tradities van het volk om daarmee zijn eigen macht te vergroten. Een ander gegeven uit de Yoruba cultuur is het oude gebruik dat de koning bij zijn dood vergezeld moet worden naar de eeuwigheid door zijn koningsruiter. Daarop heeft de auteur zijn *Death and the King's Horseman* (1975) gebaseerd. Zo brengt hij handenvol ideeën uit zijn culturele Yoruba erfenis mee in zijn werk, maar tegelijkertijd idealiseert hij het verleden en de voorouders of de veel bezongen 'Moeder Afrika' niet. Soyinka is de man die voortdurend sceptische vragen blijft stellen en die wantrouwig staat tegenover machthebbers, omdat zij zich baseren op godsdienstige, politieke of economische structuren waarmee zij hun medemensen onderdrukken en benadelen. Daartegenover stelt hij de persoonlijke verantwoordelijkheid van de individuele mens om de hedendaagse samenleving te veranderen in de richting van zoveel mogelijk vrijheid:

> I believe there is no reason why human beings should not enjoy maximum freedom. In living in society, we agree to lose some of our freedom. To detract from the maximum freedom socially possible, to me, is treacherous. I do not believe in dictatorship benevolent or malevolent. (in Jones 1973: 11)

Soyinka ziet theater als de meest revolutionaire kunstvorm maar hij beschouwt zichzelf absoluut niet als een geëngageerd schrijver in de zin van gebonden aan een bepaalde ideologie. Zijn toneelstukken zijn nooit propagandistisch van aard.

Tussen de polen van traditie en verandering zoekt hij voortdurend naar essentiële waarden, waardoor de mens beter tot zijn recht kan komen. Deze probeert hij vanuit een Afrikaans perspectief universeel herkenbaar te maken. Daarbij gebruikt hij niet alleen traditionele Afrikaanse artistieke procédés, maar ook bijvoorbeeld westerse christelijke, klassieke of avantgardistische motieven.

Zoals gezegd kreeg Wole Soyinka in 1986 de Nobelprijs voor literatuur. Dit was een grote gebeurtenis voor de Afrikaanse literatuur, die hierdoor extra aandacht kreeg in de hele wereld. Zelf is de auteur ervan overtuigd dat de prijs hem is toegekend voor zijn theaterstukken:

> I think the prize is a recognition of the whole African literary tradition on which my work is based (...). I never considered myself a prose writer. My development as a writer is in the theatre. I grew up in an very strong theatrical tradition — what you would call the travelling theatre, the folk opera, we had always. I think I came to the theatre through that love of the medium and only later realized its potential in political terms, as an instrument of social change, as an interpretation of experience – of collective communal experience, historical experience and political experience. *(Herald Tribune,* 2 maart 1987)

Over Wole Soyinka wordt steeds meer geschreven. Van de hand van James Gibbs (1986) verscheen een handzaam boek over zijn toneelwerk.

Het qua vorm of thematiek westers beïnvloede theater in Afrika is door allerlei omstandigheden een eigen leven gaan leiden, waaraan niet meer, zoals in de dorpen, de gehele gemeenschap deel heeft. De eerder genoemde *thema's* zijn gebaseerd op de veranderingen die het langdurige contact met het Westen heeft teweeggebracht. De nieuwe toneelvormen zijn in een aantal opzichten dan ook westers beïnvloed. Daaronder de volgende punten:
1. De taal is dikwijls een westerse taal, al wordt er daarnaast veel in Afrikaanse talen gespeeld en soms ook gepubliceerd. 2. Het verbale element overheerst muziek, zang en dans. 3. De afstand tussen toneel en publiek dreigt groter te worden, ook in concrete zin, wanneer een verhoogd plankier in plaats van de vloer gebruikt wordt. Het 'doek' onderstreept deze afstand nog eens extra. 4. De 'artistieke informatie' wordt in veel geconcentreerder vorm aangeboden en in een aanzienlijk korter tijdsbestek overgedragen aan het publiek dan in de traditionele situatie meestal gebruikelijk is. 5. Ook de thematiek is, samen met de maatschappij, veranderd. 6. De 'moderne' voorstelling, met name die in de zaal, is te dikwijls alleen toegankelijk voor een kleine bovenlaag van de bevolking. 7. Kenmerkend voor dit toneel is ook dat het dikwijls in boekvorm verschijnt bij merendeels Europese uitgevers.

9.3. Het hedendaagse volkstheater

De vermenging van Afrikaanse en Europese elementen heeft in Afrika geleid tot fascinerende populaire dramavormen, waarin zang, dans en muziek een belangrijke plaats zijn blijven innemen. De Yoruba opera's en de Ghanese en Togolese concert-parties zijn daarvan bekende voorbeelden. Om met de laatste te begin-

nen: de eerste concert-party in Ghana dateert al uit 1922. Bij zo'n 'party' wordt de voorstelling ingeleid door liederen en dansen en daarmee eveneens besloten. Tussen de beide muzikale gedeelten in wordt het toneelstuk opgevoerd in de lokale taal, het Akan; ook daarbij wordt gezongen en gedanst. Het genre is zo populair geworden dat er meer dan veertig concert-partygroepen zijn in Ghana. De stukken duren ongeveer twee à tweeëneenhalf uur; het zijn komedies over liefde en jaloezie, waarin meestal een echtpaar en een minna(a)r(es) optreden. De personages zijn stadsfiguren, maar de moraal lijkt erg op de traditionele komedies die we al in deel I tegenkwamen:

> As in traditional performances the spectators comment freely, protest against characters presenting arguments with which they disagree and file to the stage to present money or some other gift to a performer whose sentiments or performance they admire. (Graham-White 1974: 148)

Deze elementen zijn te vinden op veel plaatsen in Afrika, al gaan ze soms gedeeltelijk verloren door de westerse invloed op het toneel. Didactische komedies in vergelijkbare vorm zijn de Yoruba opera's. In het taalgebruik spelen tal van procédés uit de orale literatuur mee, van spreekwoorden tot metaforen. Er wordt gewerkt met liederen, refreinen en dansen ontleend aan traditionele feesten en plechtigheden. Ook hier wordt in de moraal vaak gewaarschuwd voor de gevaren van de grote stad. De Yoruba opera heeft zich vanaf de jaren dertig ontwikkeld uit voorstellingen zoals die werden georganiseerd door groepen in de onafhankelijke kerken over Nebukadnezar, Simson, Jozef en zijn broers, de geboorte en het leven van Jezus. Daaruit kwam de eerste professionele groep voort in Nigeria, die van Hubert Ogunde. Deze acteur en regisseur had zoveel succes met zijn kerktoneel, dat hij besloot beroeps te worden. Al gauw begon hij naast bijbelse ook maatschappelijke thema's ter hand te nemen. Ebun Clark (1979) publiceerde over hem een interessante studie onder de veelbetekenende titel: *Hubert Ogunde: the Making of Nigerian Theatre.* Andere bekende Yoruba toneelgroepen zijn die van E.K. Ogunmola, die vooral beroemd werd door zijn operabewerking van Tutuola's *Palm-Wine Drinkard,* en Duro Ladipo die met o.a. *Oba Ko So* (De koning hangt niet) groot succes had. Ogunde wordt dikwijls de 'vader van het Nigeriaans toneel' genoemd. Hij heeft het volkstoneel in de stad geweldig gestimuleerd. Volgens Wole Soyinka is dit nog altijd heel populair:

> Het heeft een lange traditie van maatschappijkritische thema's. In de koloniale tijd werd het uiteraard gekenmerkt door antikolonialisme. Ik denk aan het bekende voorbeeld van Hubert Ogundes stuk *Strike and Hunger* over de moord op een aantal mijnwerkers in Evenvalley/Enugu. Het stuk werd snel verboden in die tijd (1945), maar ook na de onafhankelijkheid bleef er veel aan te merken op de autoriteiten, zodat zelfs toen Ogunde en zijn spelers geen toegang kregen tot bepaalde Nigeriaanse deelstaten, vanwege hun maatschappelijke opstelling. Het volkstoneel beslaat een breed spectrum van vormen, veelal met satirische inslag: het karikaturale binnen de maatschappij wordt karikaturaal uitgebeeld in woord, gebaar, muziek en dans. (in *Vrij Nederland* 12-8-1978)

Het hedendaagse volkstoneel wordt gekenmerkt door een vermenging van culturele invloeden zoals elke Afrikaanse stad die kent. Telkens weer blijken daarin niet alleen elementen uit verschillende Afrikaanse tradities samen te komen zonder dat dat door de auteur of het publiek als een probleem wordt ervaren, maar zelfs wordt geregeld van meer dan één taal gebruik gemaakt in één en dezelfde voorstelling. De Afrikaanse stadsbewoner kent meestal twee of drie talen en hij associeert het gebruik daarvan met bepaalde gegevens uit zijn werkelijkheid: de functie van een bepaald idioom of een extra taal wordt onmiddellijk begrepen. Daarvan maakt de populaire toneelschrijver, die zich richt op een publiek in de volkswijken, dankbaar gebruik om zijn voorstelling extra dimensies te geven. Een eerste voorbeeld daarvan was voor mij het kerstspel dat ik in 1965 zag opvoeren in Kisangani: het werd gespeeld in het Swahili (de plaatselijke taal), de erin voorkomende soldaten spraken Lingala (de taal van het leger in Zaïre), terwijl de ambtenaren in de scène waarin iedereen op bevel van de keizer zich moest laten inschrijven Frans spraken (de taal zowel van de ex-bezetter als van de administratie). Dit voorbeeld laat zien hoezeer de keuze van de taal voor een bepaalde rol op zichzelf al geladen is met betekenis voor de *insider*. Zo zal in de zwarte woonwijken in Zuid-Afrika de rol van de politie in een toneelstuk altijd geassocieerd worden met het Afrikaans, de taal van de blanke Boeren. De mensen vragen zich bij de voorstellingen in hun eigen wijken niet af hoe 'authentiek' of 'traditioneel' die zijn, in de zin van gebonden aan overgeleverde richtlijnen van één bepaalde etnische groepering. Er is echter zelden subsidie beschikbaar voor hun toneel, terwijl de (in de ogen van de overheid althans) 'echte' traditionele voorstellingen de wereld rondgestuurd worden als een exportartikel of visitekaartje van Afrika, hoewel deze vaak ingestudeerd worden met behulp van westers gestroomlijnde regisseurs. De mensen in de wijken hebben andere criteria. Voor hen is het in de eerste plaats van belang dat zo'n voorstelling iets met henzelf, met hun eigen situatie te maken heeft. Bij dit toneel worden voortdurend toespelingen gemaakt op plaatselijke omstandigheden, politieke leiders, gebeurtenissen die iedereen kent, precies zoals dat in de orale vertelling gaat: de toeschouwers worden nauw betrokken bij het gebeuren.

Michael Etherton (l976) heeft studie gemaakt van wat hij noemt 'volksdramaturgie', waarbij hij zijn voorbeelden kiest uit toneelstukken van Kasoma (Zambia) en Musinga (Kameroen). Ook toneelschrijvers in andere landen, bijvoorbeeld Sentongo in Oeganda, Ruguendo in Tanzania of Amadu Maddy in Sierra Leone hebben ervaring met dergelijke theaterexperimenten. In de stad heeft zich volgens Etherton een *urban pop culture* ontwikkeld, waaraan de dramaturg, die niet alleen gericht is op het intellectuelendom, niet zonder meer kan voorbijgaan.

De volkstoneelschrijver laat zich bij zijn werk niet alleen inspireren door het leven van de gewone mensen in de stad, maar hij schrijft zijn stukken ook voor dit publiek en niet voor de kleine bovenlaag. Schrijvers realiseren zich steeds duidelijker dat er meer te doen is op theatergebied dan wat zich tot nu toe vooral afspeelde op het beperkte terrein van school of universiteit. De keus is niet altijd gemakkelijk, zoals Kabwe Kasoma in Zambia zelf ervoer. Het weerstand bieden aan de verleiding van het succes van de besloten voorstelling voor het 'hogere' Publiek gaat niet vanzelf. Van Kasoma is de uitspraak: 'Bring theatre to the people, not people to the theatre' (in Etherton 1982: 325). Het volkstoneel waar

de bovengenoemde schrijvers — en zij zijn lang niet de enigen — aan werken is in zekere zin te vergelijken met de concert-parties in Ghana en Togo of de opera's van Ogunde e.a. in Nigeria. Dit volkstheater ontwikkelt zich in verschillende richtingen (zie Etherton 1982: hfdst. 8). Meer dan eens vervult het een duidelijk bewustmakende functie in de lokale context. Dat is natuurlijk heel sterk het geval in de zwarte wijken van Zuid-Afrika, maar niet alleen daar. Ook elders in Afrika wordt de kritiek op de bevoorrechte elite aan de macht steeds groter. Toneelschrijvers en -spelers worden door menige overheid op zijn minst als lastig beschouwd.

9.4. Theater en politiek

Het volkstoneel heeft meestal tot hoofdthema de poging een stukje materiële veiligheid en een vorm van menselijk contact te verwerven in de harde individualistische grotestadssamenleving. De politieke boodschap en de maatschappijkritiek blijven in een aantal gevallen niet zonder consequenties voor de betrokkenen. Toneelschrijvers, regisseurs en acteurs blijken in de ogen van de autoriteiten gevaarlijker dan romanciers of dichters, vooral wanneer ze bij hun toneelactiviteiten gebruik gaan maken van de taal van het volk in plaats van de vreemde taal die het Frans, Engels of Portugees voor grote delen van de Afrikaanse bevolking toch gebleven is.

Een duidelijk voorbeeld is Ngugi wa Thiong'o die, zoals we al zagen, vanaf het begin een maatschappijkritisch geluid liet horen in zijn werk. Zolang hij in het Engels schreef, werd dat slechts in geringe mate als bedreigend ervaren door de regering van zijn land, al kwamen ook in zijn vroege romans en toneelstukken al corruptie, landroof en volksverzet voor. In 1976 publiceerde Ngugi samen met Micere Mugo het stuk *The Trial of Dedan Kimathi*. Kimathi is een van de historische verzetshelden uit de Mau Mau-tijd. Hij leeft nog steeds voort in de gedachten van veel mensen als hún held, aldus de auteurs, die hun voorwoord bij het stuk besluiten met een duidelijke stellingname:

> We believe that good theatre is that which is on the side of the people, that which, without masking mistakes and weaknesses, gives people courage and urges them to higher resolves in their struggle for total liberation.

De maatschappijkritiek in het stuk is niet mis te verstaan: het volk wordt bewust van eigen macht en mogelijkheden, het uitbuiten van de armen mag niet langer doorgaan en er moet een eind komen aan de deal met buitenlandse grootindustriëlen, vindt Kimathi. De argumenten van blanke planters, bankiers, koloniale ambtenaren, zwarte politici en priesters overtuigen de gevangen held niet. Ook martelingen maken hem niet murw. Hoewel Kimathi sterft, leeft hij voort als een voorbeeld: arbeiders en boeren zingen aan het eind samen een overdonderend vrijheidslied. Geen wonder dat een aantal hooggeplaatste politici en zakenlieden niet erg rustig zat bij de première waarvoor ze uitgenodigd waren. De Swahili versie verscheen in 1978 in Nairobi.

Om meer mensen te bereiken en bewust te maken, besloot Ngugi in zijn

moedertaal, het Gikuyu, te gaan schrijven in plaats van in het Engels. Zijn eerste toneelstuk in die taal, *Ngaahika Ndenda* (Ik trouw wanneer ik wil), was in dat opzicht meteen een voltreffer, waarvan de gevolgen niet uitbleven. In het dorp Kamirithu, waar de boeren en arbeiders in lemen hutten wonen, staat een cultureel gemeenschapshuis. Daar kwamen de mensen bijeen voor de repetities van Ngugi's stuk. Zij speelden het en voorzagen het van commentaar. Ze begonnen ook aanvullingen te suggereren vanuit hun eigen ervaring, want ze begrepen dat het over hun situatie ging. In zekere zin was dat weer aansluiten bij de orale traditie. Door de keuze van het onderwerp en vooral ook door het gebruik van de Afrikaanse taal voelden de dorpsbewoners zich er dusdanig bij betrokken, dat ze het hele stuk als hun zaak beschouwden, hun eigen geschiedenis. Dialogen werden afgewisseld met mime, dansen en liederen. Het werd echt volkstoneel over politieke en maatschappelijke problemen waarmee de arme mensen in Kenya vandaag geconfronteerd worden. Het maakte de bewoners van Kamirithu bewust van mogelijkheden om hun situatie te veranderen. Mensen kwamen van ver om het stuk te zien.

Kort na de eerste voorstellingen werd Ngugi in december 1977 gearresteerd. Tegen hem is nooit een officiële aanklacht ingediend. Na een jaar werd hij zonder commentaar vrijgelaten, nadat uit de hele wereld protesten waren binnengekomen. Het genoemde toneelstuk was zo bedreigend omdat het in de taal van de arme mensen en in samenwerking met hen werd opgevoerd. En dan: als *toneel* was het ook voor analfabeten toegankelijk. Was het in het Engels gespeeld dan had het vast niet zo'n vaart gelopen. Dat blijkt uit *The Trial of DedanKimathi*: zolang dit stuk in het Engels werd opgevoerd en in het voor gewone mensen ontoegankelijke theater in de grote stad, had de auteur geen conflict met de overheid.

In een van zijn brieven uit de gevangenis schreef Ngugi het volgende over zijn politieke theaterexperiment:

> it was because of my involvement in that collective enterprise for a national theatre in a national language for a national audience, that I am now languishing in a detention prison. I am unrepentant. I do not regret even a single minute of my many Saturdays and Sundays and evenings I worked with the peasants and workers at Kamirithu, and learned far more than I ever gave to them in the whole area of our music and dance and drama and language. I also learned from them the meaning of sheer selfless dedication to a communal effort. (in Ngugi 1981: 190v)

Na zijn vrijlating werd hem zijn baan als hoofd van het Literature Department aan de universiteit van Nairobi ontnomen. Zijn laatste stuk *Maitu Njugira* werd in 1982 verboden en de Kamirithu-groep, waarmee hij zijn Gikuyu stukken instudeerde en uitvoerde, werd op bevel van de overheid ontbonden. Dit gebeurde in Oost-Afrika toen voor de eerste keer.

In West-Afrika overkwam Amadu Maddy, wiens stuk *Big Berrin* in het Krio was geschreven, hetzelfde. Het werd in mei 1976 in zijn land Sierra Leone opgevoerd. Het richt zich tot de massa in de stad die geen kansen heeft tegenover corruptie, geweld en grofheid van de machthebbers. Maddy werd óók gearres-

teerd na de opvoering van dit toneelstuk, hoewel hij in de openingsscène met nadruk gezegd had dat het hem niet in de eerste plaats om Sierra Leone ging, maar om de situatie in Derde-Wereldlanden in het algemeen (zie verder Etherton 1982: 334v). Er zijn nog veel meer voorbeelden, maar de meeste moeilijkheden op dit gebied doen zich ontegenzeglijk nog altijd voor in de Zuidafrikaanse context.

In het hedendaagse Zuidafrikaanse theater moet, net als bij poëzie en romans, weer het onderscheid worden gemaakt tussen theater in ballingschap en in het land zelf. Ballingschap is voor Zuidafrikanen al jaren een politieke noodzaak, maar sinds de opstanden in Soweto zijn er meer Zuidafrikaanse vluchtelingenkampen in de buurlanden dan ooit. In deze kampen krijgt de vrijheidsstrijd sterke impulsen uit theateractiviteiten.

Dit gebeurde eerder ook in de bevrijdingsstrijd van bijvoorbeeld Mozambique: de Frelimo-troepen gebruikten theatervormen om de boeren in de bevrijde dorpen uit te leggen wat hun nieuwe verantwoordelijkheden waren in het kader van de bevrijding van het hele land. Dergelijke theatervormen staan in dienst van maatschappelijke en politieke verandering en hebben uiteraard nooit in de eerste plaats een esthetisch doel voor ogen. Niettemin kan het resultaat ook uit artistiek oogpunt uitstekend zijn.

De Zuidafrikaanse réfugiés hebben meestal zelf geen theaterervaring als ze in de kampen komen, maar ze hebben dikwijls wel literaire avonden bijgewoond in de zwarte wijken of voorstellingen van zang, muziek en toneel zoals die steeds populairder werden in de jaren zeventig in Zuid-Afrika. Stukken als *Freedom in Our Lifetime* of *Dear Sir* gaan over de eigen ervaringen, net zoals ook de Zuidafrikaanse poëzie, verhalen en romans meestal rechtstreeks voortkomen uit de achtergrond van de Zuidafrikaanse zwarte wijken. Ook *Soweto Sequence* is zo'n stuk. Het wordt gespeeld door jonge Zuidafrikanen uit een kamp in Tanzania en het gaat over de gebeurtenissen in Soweto, waarbij kinderen de straat op gaan, nadat het eerste slachtoffer, de dertienjarige jongen Hector Peterson, is doodgeschoten in juni 1976. Bij de confrontatie met de politie vallen meer slachtoffers. Dan ontmoeten ze een oude man, ANC-lid met ervaring in de bevrijdingsbeweging. Hij vertelt hun dat ze niet met lege handen tegenover de politie moeten staan, maar zelf wapens gebruiken door zich aan te sluiten bij *Umkhonto we Sizwe*, de gewapende vleugel van het ANC (Akerman 1978).

Behalve in Tanzania wordt o.a. ook in Angola door Zuidafrikaanse ballingen toneel gespeeld, terwijl in Londen de groep *Mayibuye* actief is geweest met collages over de geschiedenis van de Zuidafrikaanse bevrijdingsstrijd in liederen en gedichten.

In Zuid-Afrika zelf gaat de strijd door en veel theateractiviteiten spelen (de ene keer duidelijker dan de andere) daarop in. De situatie is uiterst moeilijk voor zwarte toneelschrijvers, regisseurs en acteurs. Er zijn geen beroepstheaters of beroepstheateropleidingen voor zwarten in Zuid-Afrika. De Wet op de *Group Areas* zorgt ervoor, dat culturele stadscentra en commerciële theaters gereserveerd blijven voor blank gebruik: zwarten kunnen in die theaters alleen terecht met een speciale vergunning voor een bepaalde gelegenheid.

Zwart toneel is nauw verbonden met zwarte ervaring. In de jaren zeventig

wordt steeds meer afstand genomen van toneel volgens Europese normen, omdat het te ver afstaat van het eigen publiek:

> there has evolved theatre that speaks to Black people about ways and means that can be employed to bring change to their situation. From theatre of hopeless murmurs it has become theatre of determination - theatre that teaches selfreliance and brings about a new awareness. (uitspraak uit 1972, geciteerd in *JDAF Fact Paper*, juni 1976)

De invloed van Afro-Amerikaans toneel is soms duidelijk aanwijsbaar: William Wellington Mackays *Requiem for Brother X* was in Zuid-Afrika onmiddellijk herkenbaar, toen het ter gelegenheid van het TECON (= Theatre Council of Natal)-Festival werd opgevoerd. Dit *Black Power*-stuk speelt in een getto en gaat over de mogelijke politieke antwoorden van zwarten op hun onderdrukking: van berusting tot collaboratie of actief verzet. Vanaf 1973 werden de meeste *Black Consciousness*-leiders buiten spel gezet door de overheid via *banning orders* of arrestaties. Toch wordt het toneel in de daaropvolgende jaren steeds feller van toon. Tegelijkertijd vindt een verschuiving plaats van stadstheater – dat in de stad plaatsvindt dank zij blank-zwarte samenwerking - naar theater in de zwarte wijken. Dit laatste is in de jaren zeventig steeds radicaler geworden en het heeft ongetwijfeld bijgedragen aan de bewustwording die tot acties heeft geleid van studenten en scholieren.

De overheid reageert krachtig met censuur op teksten en verbod op uitvoeringen: alle zwarte toneelgroepen worden nu gedwongen hun script en soms zelfs een hele opvoering van hun voorstelling te onderwerpen aan de culturele sectie van de *Bantu Administration Board*, omdat de censuurwet pas in werking treedt op het moment van publikatie (en deze dus in veel gevallen nooit op toneel kan worden toegepast), te laat in de ogen van de censor. Niettemin bloeit het zwarte theater in Zuid-Afrika: het publiek heeft een schreeuwende behoefte aan voorstellingen waarin dramatische en muzikale expressievormen worden gepresenteerd, vooral die vormen die niet alleen over hun eigen situatie gaan, maar die daarop tevens reageren met duidelijke vastbeslotenheid om onrecht en onvrijheid te bestrijden. Net als in andere literaire vormen in Zuid-Afrika is ook hier het stadskarakter overheersend en zijn elementen uit de orale traditie in veel mindere mate rechtstreeks aanwezig dan in theater elders in Afrika. In zijn inleiding bij *South African People's Plays* (by Kente, Mutwa, Shezi & Workshop '71), zegt Kavanagh (1981 : XIII-XIV) er dit over:

> Soweto and other South African urban townships contain the largest concentration of industrialized proletariat in Africa. It is this proletariat that gave birth to a new, urban, popular tradition of theatre. It is as important to comprehend the significance of this fact as it is to comprehend the extent to which the traditional structure in the rural areas has been shattered (...) To expect, therefore, in the context of such phenomena, a genuine modern traditional theatre with its roots in a vital rural culture is at present unrealistic. All the plays (...) are examples of the new urban, popular theatre that the largest proletariat in Africa has given birth to.

In volkstheater met een politieke boodschap is opvallend dat naast het gebruik van het Engels (i.c. Frans) meestal ook gebruik wordt gemaakt van Afrikaanse talen, zoals al eerder werd opgemerkt. In de Zuidafrikaanse stukken komt dit veelvuldig voor: naast Afrikaanse talen als Zulu, Xhosa, Sotho, is er het Afrikaans zoals de blanke Boeren dat spreken en de tsotsi-taal, een soort townshiplingua franca die begrepen wordt door alle zwarten in de stedelijke gebieden (zie Kavanagh a.w.: XXXI en de stukken in genoemde bundel).

In 1982 zijn enkele Zuidafrikaanse voorbeelden van volkstoneel in Nederland op de televisie vertoond. Een ervan was *Imfunduso* van het *Crossroads Women Committee*. Crossroads is een van de krottenwijken voor zwarten bij Kaapstad, die voortdurend met ontruiming bedreigd worden. Alle rollen werden gespeeld door vrouwen uit de wijk, terwijl kinderen de rol van politiehond vervulden. Het andere stuk, *Woza Albert*, werd gespeeld door twee acteurs. Het is ontstaan uit een discussie over het al dan niet bestaan of terugkomen op aarde van Jezus in Zuid-Afrika. De twee spelers deden over dit onderwerp een onderzoek in de townships: de komst van Morena (Christus) in het hedendaagse Zuid-Afrika en zijn ontmoeting met mensen in voor het eigen publiek overbekende situaties als een plek waar arbeiders geronseld worden, de vuilnisophaaldienst, het werk in een steenfabriek, de manier waarop zwarten door blanke bazen worden behandeld. Uiteindelijk komt Morena in het stuk in gesprek met een voormalig arbeider uit de steenfabriek die gevlucht is en nu werk heeft gevonden op een begraafplaats. Hij roept een aantal doden tot leven: 'Woza [sta op, kom] Albert [= Luthuli], woza Steve [= Biko], woza Lilian [Ngoyi]' en andere dierbare doden uit het verzet. Verwoerd moet in zijn graf blijven. Het stuk heeft als kader de vertelling van het verhaal dat letterlijk is opgebouwd uit de reacties van mensen in de zwarte wijken aan wie de acteurs hun vragen over Morena hadden gesteld. Naast dialogen komen er veel mimescènes in voor. Alle rollen worden uiterst suggestief, met veel talent en humor door de twee acteurs gespeeld. Zij zetten een blank clownsneusje op wanneer ze de rollen van blanken spelen. Het hele stuk duurt ongeveer tachtig minuten. Het had niet alleen in Zuid-Afrika, maar ook in Engeland veel succes en de Nederlandse televisie-uitzending ervan werd lovend besproken.

De verwachtingen van het publiek in Zuid-Afrika zijn veranderd: wat zijn de normen?

> Majority audiences in urban environments generally expect a play to teach, reveal, comment on either moral or political issues. They require a message. They expect the driving force of the play, its cohesion and its strongest channel of communication to be music and dance. They prefer large casts, many and varied characters, a multiplicity of incidents and a clear narrative emphasis. Playmakers and actors attempt to create plays of this kind usually through a mixture of writing, group improvisation and discussion. Their theatre is oral, not literary, public not private. Acting is passionate and committed, energetic and heightened. Laughter is provoked in the midst of tragedy - comedy depends more on movement, gesture and facial expression than on dialogue. Tears are brought by prayers and song. Anger is expressed through purple passages in English. Joy is embodied in dance. (Kavanagh a. w.: XXX)

In grote lijnen geldt deze beschrijving ook voor volkstoneel in onafhankelijk Afrika: het voorbeeld van Ngugi spreekt voor zich.

Zowel in het volkstoneel als in het literaire toneel in Afrika speelt *l'art-pour-l'art* geen rol. De participatie van het publiek blijft een belangrijk aspect en de relatie tussen toneel en maatschappij is hecht. Kavanaghs *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* (1985) en Coplans *In Township Tonight. South Africa's Black City Music and Theatre* (1985) tonen dat ook weer aan. Theater blijft een aantrekkelijk medium voor auteurs met een boodschap.

De Zuidafrikaanse toneelschrijver Matsemela Manaka verklaarde, kort nadat werk van hem was verboden, in *South* (maart 1982) cultuur te zien als 'one of the last weapons we have to mobilize society for change'. Het engagement waarvan deze uitspraak getuigt blijft niet beperkt tot het theater of de grenzen van Zuid-Afrika.

10. Over en weer

10.1. De Afrikaanse literaire kritiek

In het voorgaande was af en toe sprake van de manier waarop Afrikaanse critici reageerden op werk van hun eigen schrijvers. Zo werd in de koloniale tijd soms een auteur veroordeeld, omdat hij niet relevant zou schrijven over 'de situatie'. Amos Tutuola werd aanvankelijk afgekeurd door een aantal critici uit eigen land, omdat hij geen *Queen's English* hanteerde in zijn werk.

Anderzijds heeft de Afrikaanse literaire kritiek dikwijls stelling genomen tegen westerse literatuur of verwesterste literatuur van eigen bodem, waarin een 'blank' of racistisch beeld van Afrika of Afrikanen werd of wordt gegeven: Achebes reactie op Conrad werd al genoemd. Andere westerse schrijvers die het aan de stok kregen met Afrikaanse critici zijn o.m. Joyce Cary en Elspeth Huxley, om maar eens twee namen te noemen. In onze tijd worden V.S. Naipaul of zijn broer Shiva Naipaul gebrandmerkt als schrijvers die de westerse status-quo bevestigen door zonder enige menselijkheid en volstrekt negatief over Afrika en Afrikanen te schrijven. Daarover zou veel meer te zeggen zijn, wat ik hier helaas niet kan doen.

Terug nu naar het begin van de Afrikaanse geschreven literaire kritiek. Deze heeft nogal eens de eigen literaire teksten met westerse ogen beoordeeld en niet vanuit de Afrikaanse maatschappij en de eigen waarden. Thans is men heel bewust bezig met de dekolonisatie van literatuur en kritiek. De westerse reacties op Afrikaanse literatuur worden onderworpen aan Afrikaanse tegenkritiek, waarbij nu veel duidelijker wordt uitgegaan van eigen normen.

Het is natuurlijk waar dat in het begin de Afrikaanse literatuur die geschreven werd in Europese talen meer door Europese dan door Afrikaanse lezers werd gelezen. Het grote publiek kon niet lezen of niet aan de boeken komen, omdat deze door westerse uitgevers in Europa of Amerika werden uitgegeven. Pas in de jaren zeventig is daarin verandering gekomen en richten meer schrijvers zich duidelijk op hun eigen publiek in Afrika, doen dat dikwijls ook in hun eigen taal, waardoor het er niet gemakkelijker op wordt om er in Europa kennis mee te maken, vooral wanneer het uitgaven van kleine Afrikaanse uitgeverijen betreft. Toch hoeft dat in het hedendaagse tijdperk van communicatievervolmaking geen onoverkomelijk probleem te zijn, wanneer het belang ervan hier wordt ingezien.

Vanuit de onderdrukkingssituatie was de Afrikaanse literatuur, zoals we zagen, althans die in Europese talen, aanvankelijk een rol gaan spelen van tegenliteratuur tegenover de eenzijdigheid van de westerse literatuur in haar beeldvorming over Afrika. In de jaren zeventig begon ook de Afrikaanse literaire kritiek steeds sterker haar 'tegenkritiek' te formuleren tegen de manier waarop westerse critici de Afrikaanse literatuur behandelden. Zo begon zij zich te weer te stellen

tegen de manier waarop men in Europa trachtte de Afrikaanse literatuur te annexeren als deel van de westerse literatuur van de respectieve koloniale mogendheden. Europese letterkundigen hebben daartoe tal van pogingen ondernomen, zoals blijkt uit de handboeken. De beste boeken uit Afrika werden dikwijls en passant ingelijfd bij de westerse culturele tradities door middel van goedwillende tekstboekschrijvers of voorwoorden bij Afrikaanse tekstuitgaven in Europa, waarin gesproken wordt over 'onze Afrikaanse Shakespeare', 'deze tweede Molière', 'onze Afrikaanse Villon' of 'de nieuwe Lamartine'. Met name de Fransen bleken daar erg sterk in te zijn. De boeken die te 'vreemd' leken werden dikwijls óf afgekraakt óf genegeerd.

Het Afrikaanse antwoord op dergelijke annexatiepogingen heeft niet op zich laten wachten. Afrikaanse critici zijn Europese collega's eurocentrisme gaan verwijten, omdat ze hun eigen Europese traditie vooropstelden en vandaar uit alleen accepteerden wat aan westerse literaire criteria voldeed: wat daaraan niet beantwoordde was in het beste geval problematisch. In de meeste gevallen valt dan het oordeel negatiever uit naarmate het produkt verder afstaat van de westerse normen. Uiteindelijk is de hele redenering dikwijls gebaseerd op het uitgangspunt van de culturele evolutieleer. Om een voorbeeld uit talloze te geven: de Amerikaan Charles Larson schreef een boek dat de titel meekreeg *The Emergence of African Fiction* (1972). De Nigeriaanse Omolara Ogundipe-Leslie vraagt zich meteen af waaruit of in welke richting die *emergence* komt of bedoeld is. Dat wordt haar duidelijk aan het eind van het boek, waar blijkt dat het Afrikaanse proza volgens Larson eindelijk ergens op begint te lijken, doordat met schrijvers als Soyinka en Armah 'the African novel as a literary genre now moves into the main stream of Western tradition'. Ook elders in zijn boek blijkt een dergelijke evolutionistische opvatting in de trant van 'the movement from a mindless African past to a 'civilised thinking present',' zoals Omolara Ogundipe-Leslie (1974) het ironisch formuleert.

Het begrip *universeel* wordt in de westerse wetenschap en cultuur veel te vaak gebruikt als een synoniem of een eufemisme voor *westers*. In Afrika wordt kritisch gelezen wat westerse schrijvers en critici over Afrika, Afrikanen en Afrikaanse literatuur te zeggen hebben. Voor westerse lezers, schrijvers en critici is het in elk geval nuttig om kennis te nemen van het bestaan van dit andere perspectief. Daarbij is soms een duidelijk afrocentrisme het gevolg gebleken van voorafgaand westers eurocentrisme. Dat dit geen blijvende oplossing is, daarover zijn de meeste critici het eens. Een dialoog is in elk geval onontbeerlijk, zowel tussen westerse en Afrikaanse critici als tussen Afrikaanse critici onderling. Wat de laatste categorie betreft, er wordt telkens weer benadrukt dat de criticus een taak en verantwoordelijkheid heeft in de samenleving net als de schrijver zelf (vgl. o.m. Mateso 1986; Serpos 1987, 1989). Sommige chauvinistische critici vervallen in extreme standpunten, in de felle discussie over de gegroeide tegenstelling tussen eliteliteratuur en volksliteratuur. Moet literatuur toegankelijk zijn voor iedereen of niet? Een groepje critici rond de Nigeriaan Chinweizu (o.a. 1980, 1988) werpt zich op als verdedigers van de orale cultuur tegenover wat ze een 'minderheidscultuur' noemen. Deze minderheidscultuur wordt beschuldigd van 'euro-assimilationisme' (1988: XXI-XXVI):

they take particular satisfaction in works of 'pure' literature, i.e. those which have attained 'universality' by strictly adhering to Euromodernist aesthetics, and which embody the anti-African, and even the racist, prejudices of the West. It is thus that the most blatantly anti-black and anti-African of this 'pure' literature is paraded as the flower of African literature, while the authentic core of African literature is shunted out from the academic purview under the guise of 'folk-tale'.

De schrijver tegen wie hij het meest aanschopt is zijn landgenoot Wole Soyinka. Diens Nobelprijs voert hij aan als bewijs: het is de beloning voor goed gedrag als 'euro-assimilationist' (Ibid.: XXV).

Voor deze groep geldt de norm van het exclusief denken die ook in Europa zo sterk de kritiek markeert (zie hieronder), maar dan in omgekeerde richting. Chinweizu's pleidooi voor de terugkeer naar de wortels, de orale literatuur - die alle Afrikaanse esthetische waarden zou bevatten –, is in wezen net zo eenzijdig als slaafs navolgen van westerse trends. Waarom zou er eigenlijk voorgeschreven (en daarmee ingeperkt) moeten worden? Culturen worden immers altijd gevoed door contacten. In isolement kwijnen ze weg. De criticus Adewale Maja-Pearce verzet zich krachtig tegen de visie van Chinweizu en de zijnen op de 'dekolonisatie' van de Afrikaanse literatuur:

> I would have said that Africa was big enough and vital enough to create this new literature by exploiting all the foreign traditions at its disposal. The obsessive need to reject everything European is as destructive as its opposite. Colonialism is over, but perhaps they haven't heard the good news. *(Weekly Mail* 6-2-1986)

10.2. De literaire kritiek in het Westen

Over de literaire kritiek in Nederland is in verband met de Afrikaanse literatuur niet zoveel te zeggen, omdat er nog altijd weinig critici zijn die zich in staat achten dan wel geïnteresseerd zijn in het recenseren van Afrikaanse literatuur. Daarin loopt Nederland duidelijk achter bij een aantal omringende landen. Globaal vallen de volgende vier stadia van de kritiek in o.a. Engeland en Frankrijk met betrekking tot de Afrikaanse letteren te onderscheiden:

1. De Afrikaanse literatuur wordt genegeerd.
2. Op kritische romans, poëzie of toneel wordt in de metropool geïrriteerd gereageerd: wat verbeelden die lui zich wel? of: wat een ondankbaarheid! of: ze zijn zelf racistisch!
3. De fase van het juichend ophemelen wat door zwarten wordt geproduceerd, een andere vorm van bevoogdend optreden.
4. Een kritische beoordeling die niet anders is dan die van andere soorten literatuur die men krijgt aangeboden.

Het zal duidelijk zijn dat Nederland tot voor kort in stadium 1 is blijven hangen. Het is de vraag in hoeverre de stadia 2 tot 4 ook al van toepassing zijn op de Nederlandse kritiek.

Wat betreft de westerse kritiek zoals die elders in Europa en dan met name in Frankrijk en Engeland tot ontwikkeling is gekomen, zal ik kort zijn. Over het eerste stadium, het negeren van Afrikaanse literatuur in de kritiek is weinig meer te zeggen dan dat het negeren op zichzelf veelzeggend is. Stadium 2, het beledigd reageren op Afrikaanse teksten waarin het Westen een negatief etiket krijgt opgeplakt, is nog altijd niet helemaal voorbij maar het is het sterkst geweest in de koloniale tijd. Zoals gezegd is in de Afrikaanse literatuur een tijdlang de thematiek van de blanke en het Westen aan de orde geweest: er bestond een duidelijke behoefte om onder woorden te brengen wat onderdrukten van hun onderdrukkers vinden.

Voor ons moet dat niet al te onbegrijpelijk zijn, gezien de stroom van oorlogsromans en anti-Duitse literatuur die in Europa en met name ook in Nederland verscheen en nog verschijnt sinds de Tweede Wereldoorlog (ter vergelijking: vijf jaar onderdrukking hier en eeuwen in Afrika). Ook vandaag nog treft de Afrikaanse schrijver soms het verwijt van racisme als hij in zijn werk kritisch is over de blanken en de westerse beschaving. Ik denk daarbij vooral aan Zuid-Afrika, waar de blanke kritiek zwarte schrijvers meer dan eens racisme verweten heeft. Een *banning order* 'voor straf' kan het gevolg zijn: een evident brevet van zwakte dat de blanke overheid zich bij herhaling blijft uitreiken. Op het blanke verwijt van zwart racisme reageerde Steve Biko (1979: 97) als volgt:

> Some will charge that we are racist but let us not take heed, for these people are using exactly the values that we reject. We do not have the power to subjugate anyone. We are merely responding to provocation in the most realistic way. Racism not only implies exclusion of one race by another - it always presupposes that the exclusion is for the purpose of subjugation.

Het is veelbetekenend dat Biko hier de term *exclusion,* 'uitsluiting', 'buitensluiting' gebruikt. Zou er onbewust vooroordeel of racisme schuilgaan achter het exclusieve boekbesprekingsbeleid van bladen en tijdschriften in Nederland 'for the purpose of subjugation'? Of is er alleen sprake van toeval? Het zou de moeite waard zijn dat eens te onderzoeken.

De derde fase van de kritiek slaat door naar het andere uiterste: 'Wij houden zoveel van jullie, zwarten,' lees je tussen de regels door in zulke kritieken - op de manier van een vader die vertederd toekijkt wanneer hij zijn kinderen voor het eerst toneel ziet spelen. Elk boek, goed of slecht, dient geprezen te worden.

Het vierde stadium is, of zou moeten zijn, dat er gereageerd wordt zoals men dat doet op boeken uit de eigen cultuur, maar hier dreigt een nieuw probleem voor critici, gesteld inderdaad dat zij zich openstellen voor zulke 'vreemde, verre' boeken en ze de moeite willen nemen er af en toe een van te bespreken.

In de Nederlandse literaire kritiek bestaan grofweg twee benaderingen, de kritiek die de eigen culturele normen en waarden als vooropgezet model hanteert en vandaaruit elke tekst op zijn waarde beoordeelt. De andere benadering is de open kritiek, die er niet in de eerste plaats op uit is om teksten binnen of buiten te sluiten volgens het geijkte waardenpatroon, maar om de literatuur te lezen vanuit de achtergrond van de teksten zelf. Je zou in het eerste geval kunnen spreken van *exclusieve kritiek* en in het tweede geval van *inclusieve kritiek.* Dit inclusieve

denken op het terrein van de kritiek vereist een grote inspanning, omdat bij voorbaat niets vaststaat en er, met name wanneer het teksten uit een andere cultuur betreft, veel verduidelijkt moet worden dat een criticus van huis uit vreemd is. Hij moet erudiet zijn in een nieuwe mondiale betekenis, in die zin, dat hij niet alleen zijn eigen cultuur, maar ook die andere grondig kent. De openheid van de inclusieve benadering heeft het voordeel dat de criticus zich niet bij voorbaat heeft laten inrijgen in het korset van de waarden van de westerse literaire canon.

Een probleem is daarbij dat de meest competente en ervaren literatuurcritici geen belangstelling hebben voor of kennis willen maken met de culturele context en de literaire tradities van deze literatuur. Niettemin willen redacties zich er niet helemaal van afmaken en ze proberen soms het probleem op te lossen door een ontwikkelingsdeskundige 'die er geweest is' in te huren om over deze literatuur te schrijven. En zo kan het gebeuren dat een socioloog of landbouwkundige met Afrika-ervaring opeens ook literatuurspecialist blijkt te zijn. Literaire kennis van zaken blijkt voor 'die andere culturen' opeens niet zo noodzakelijk. Zou in Nederland een literatuurredactie van een dagblad of tijdschrift ooit een roman van een schrijver uit Zeeland laten bespreken door iemand die gespecialiseerd is in de aardappelsoort Bevelanders? Hoe serieus worden culturen genomen wanneer dit beleid hier niet vreemd gevonden wordt?

Het wordt hoog tijd om ons westers begrip wereldliteratuur ter discussie te stellen en opnieuw te definiëren. Het literatuuronderwijs is gebaat bij de inpassing van de eigen nationale literaturen in een ruimer geheel. Inzicht in de relaties tussen de eigen literatuur en andere literaturen, binnen de eigen cultuur en in andere culturen, werpt een nieuw licht op de eigen literatuur en cultuur. In een tijd waarin de wereld zo klein is geworden, is dat zeker geen luxe. Immers, 'het werk van de mens is nog maar net begonnen en geen enkele cultuur bezit het monopolie van de schoonheid, de intelligentie, de kracht' (Césaire 1947: 83).

10.3. Literatuur en censuur

Een groeiend aantal Afrikaanse schrijvers leeft in ballingschap, gedwongen of gekozen, soms tijdelijk, vaak voorgoed. Die ballingschap gaat vrijwel nooit gepaard met westerse publiciteit zoals gebruikelijk was met dissidenten uit het Oostblok. Er zitten niet opzienbarend veel schrijvers in de gevangenis in Afrika, voor zover dat hier bekend is. Wel bestaat in een aantal Afrikaanse landen angst onder intellectuelen en schrijvers, die velen tot zelfcensuur dwingt of dwingt hun vaderland te verlaten.

Er is nog vrijwel geen onderzoek gedaan naar de gevolgen van censuur en dictatuur voor de literatuur in Afrika. De situatie lijkt minder spectaculair omdat er zo weinig bekendheid aan wordt gegeven. De westerse media zwijgen erover uit onverschilligheid en de Afrikaanse zwijgen uit vrees voor represailles, voor zover het om gevallen gaat uit hun eigen of bevriende landen.

Door het hoge percentage analfabeten in Afrika zijn de schrijvers na de onafhankelijkheid een aantal jaren tamelijk ongemoeid gelaten. Bovendien schreven ze vaak in een 'vreemde' taal, die door grote delen van de bevolking niet begre-

pen werd. En dan nog zijn boeken duur en dus onbetaalbaar, ook voor het grootste deel van de groep die de buitenlandse taal, i.c. Engels, Frans, Portugees, wel zou kunnen lezen. Deze factoren maakten dat de geschreven literatuur in de ogen van de meeste machthebbers niet zo'n gevaar vormde en er werden dan ook zelden maatregelen genomen tegen schrijvers en vrijwel geen boek werd verboden. Dat is veranderd met de verandering van thematiek sinds de jaren zestig. In plaats van zich af te zetten tegen het Westen, richten veel schrijvers zich sindsdien kritisch op de eigen context, waarbij de regerende elite en het éénpartijsysteem niet gespaard worden. Machthebbers zijn de hedendaagse schrijvers gaan wantrouwen. Daardoor zijn schrijvers steeds vaker in moeilijkheden geraakt en voor de keuze komen te staan te zwijgen of risico's te nemen. In landen waar enige vorm van wettige oppositie ontbreekt, zijn de media vrijwel uitsluitend in handen van de overheid. Literatuur en andere kunstvormen zijn dan de enig overgebleven mogelijkheden van nonconformistische expressie. Deze worden echter nogal eens als subversief beschouwd als ze kritisch zijn. Chinua Achebe drukte zijn bezorgdheid over deze ontwikkeling als volgt uit:

> My concern is not what politicians say or do, but the absence of a countervailing tradition of enlightened criticism and dissent... In this situation a writer who must be free, whose nature is to dance to a 'different drummer' and not march like a boy scout, such a person has no choice really but to run great risks. And we better know it and prepare for it. (1981: 61)

Dit risico heeft vooral in Zuid-Afrika, maar ook in landen als Kenya, Malawi, Zaïre, Guinee en Mali schrijvers in grote moeilijkheden gebracht. Jack Mapanje zit nog steeds gevangen in Malawi. Ibrahima Ly beschreef zijn gevangeniservaringen in Mali in de autobiografische roman *Toiles d'araignées* (1982). Hij overleed enkele jaren later in ballingschap in Senegal. De afgelopen jaren is een hele gevangenisliteratuur ontstaan. Soyinka (1972), Ngugi (1981), MolefePheto (1985) beschrijven respectievelijk hun gevangenschap in Nigeria, Kenya en Zuid-Afrika. *Index on Censorship* bericht maandelijks over repressie van de vrijheid van meningsuiting overal ter wereld; ook over Afrika wordt in dat tijdschrift geregeld informatie gegeven. Het is het topje van de ijsberg. Er zou meer onderzoek moeten gebeuren, bijvoorbeeld naar de vraag in hoeverre en hoe het gebrek aan vrijheid van meningsuiting de literatuur heeft aangetast en nog steeds aantast. Er zou een inventaris gemaakt moeten worden van alle gegevens (aantal gevangen schrijvers, verboden boeken, schrijvers in ballingschap, voor elk land). Ook de gevolgen van gevangenschap en ballingschap zijn nog nooit in kaart gebracht. Hetzelfde geldt voor de receptie van teksten geschreven door auteurs in gevangenschap of ballingschap, in eigen land en daarbuiten. Wat is de houding van de critici? Zijn ze positief of negatief, om literaire of politieke redenen? Meer onderzoek kan leiden tot meer bewustwording van de dreiging die censuur inhoudt voor de literatuur en, erger, het leven en welzijn van haar auteurs, kritische getuigen van werkelijkheid en waanzin in hun land, die op de bres staan voor de vrijheid van meningsuiting (zie ook Schipper 1989b).

10.4. Van Afrikaanse naar nationale letterkunde

In de jaren vóór de onafhankelijkheid werd het begrip nationale literatuur vooral toegepast op Afrika als geheel tegenover Europa. Dit gebeurde onder meer op de schrijverscongressen van Parijs en Rome in de jaren vijftig (vgl. Mouralis 1981). Ook Fanon hanteert het zo in *Les damnés de la terre* (1961). De politieke ontwikkelingen sinds de jaren zestig hebben geleid tot een nieuwe betekenis van 'nationaal', nl. behorend tot de natie. Schrijvers zijn daar niet altijd zo gelukkig mee. Zij maken liever deel uit van een grotere wereld, wat gezien hun vaak moeizame verhouding met de politieke autoriteiten in eigen land niet onbegrijpelijk is. Die autoriteiten zelf zijn begonnen de nationale literatuur als een bruikbaar instrument te zien. Ze subsidiëren dan ook bloemlezingen als symbool van nationale eenheid. Er zitten te veel kanten aan dit probleem om het in het kort te kunnen bespreken (zie bijvoorbeeld King 1980; een speciaal nummer van *Research in African Literatures* vol. 18/3, 1985; Huannou 1989).

Een feit is dat onderzoekers zich nu dikwijls concentreren op de literatuur van één enkel land. In Frankrijk heeft uitgeverij Karthala zelfs een hele reeks *Littératures nationales* opgezet. In 1984 verscheen als eerste Kadima-Nzuji's *La littérature zaïroise de langue française*. De aandacht verschuift van continentale en regionale naar nationale aandacht voor literatuur: de literatuurgeschiedenis wordt meer en meer per land geschreven en bestudeerd. Chinweizu's simpele tegenstelling tussen 'the West and the Rest of Us' verliest daarmee verder aan betekenis. We komen steeds meer te weten over de verschillende literaturen binnen de afzonderlijke landen. Met de voortdurend toenemende produktie wordt het in de toekomst dan ook steeds onmogelijker om Afrika's letteren in één handboek te presenteren: te veel interessante nieuwe schrijvers, teksten, stromingen en studies zullen onbesproken moeten blijven vanwege ruimtegebrek. Ten onrechte, want er zijn steeds weer veel verrassingen. Ook voor de literatuur blijft waar wat de oude Plinius al opmerkte: 'Ex Africa semper aliquid novi.'

Voor wie meer wil lezen

In de voorafgaande bladzijden is steeds met auteursnaam en/of jaartal verwezen naar de literatuur die bij het schrijven van dit boek werd geraadpleegd. De volledige bibliografische gegevens daarvan vindt u op de volgende pagina's. Veel van de genoemde boeken en tijdschriften over Afrikaanse literatuur zijn in Nederland aanwezig in de bibliotheek van het Afrika-Studiecentrum in Leiden, of in de bibliotheek van het Koninklijk Instituut voor de Tropen in Amsterdam.

Geraadpleegde literatuur

I. Bibliografieën (een keuze)

ABRASH, BARBARA
1967 *Black African Literature in English since 1952,* New York, Johnson Reprint Corp.

BARATTE-ENO BELINGA, THÉRÈSE E.A.
1979 *Bibliographie des auteurs africainsde languefrançaise*, Paris, Nathan (vierde druk).

COULON, VIRGINIA
1988 *2500 titres de littérature Afrique Sub-Saharienne*, spec. no. *Notre Librairie,* no. 94 (juillet-septembre 1988).

GÖRÖG, VERONIKA
1981 *Littérature orale d'Afrique Noire. Bibliographie analytique,* Paris, Maisonneuve et Larose.

HERDECK, DONALD E. E.A.
1974 *African Authors: A Companion to Black African Writing.* Vol. I: 1300-1973, Washington, Three Continents Press.

JAHN, JANHEINZ
1965 *Die neoafrikanische Literatur. Gesamtbibliographie von den Anfängen zur Gegenwart,* Düsseldorf, Eugen Diederichs.

JAHN, JANHEINZ AND CLAUS PETER DRESSLER
1971 *Bibliography of Creative African Writing,* Nendeln, Kraus-Thomson.

JAHN, JANHEINZ E.A.
1972 *Who is Who in African Literature. Biographies, Works, Commentaries,* Tübingen, Horst Erdmann.

LINDFORS, BERNTH
1989 *Black African Literature in English,* Oxford, Hans Zell Publishers.

LORDEREAU, PAULETTE
1984 *Littératures africaines à la Bibliothèque Nationale* (1973-1983), Paris, Bibliothèque Nationale.

ZELL, HANS, CAROLL BUNDY, VIRGINIA COULON
1983 *A New Readers Guide to African Literature.* London, Heinemann.

II. Afrikaanse literaire teksten

ABRAHAMS, PETER
1942 *Dark Testament,* London, Allen and Unwin.
1946 (1963) *Mine Boy,* London, Heinemann.
1948 (1952) *The Path of Thunder,* London, Faber and Faber.
1950 (1951) *Wild Conquest,* London, Faber and Faber.

1954 *Tell Freedom,* London, Faber and Faber.
1956 *A Wreath for U domo,* London, Faber and Faber.
1965 *A Night of Their Own,* London, Faber and Faber.
1966 *This Island Now,* London, Faber and Faber.

ACHEBE, CHINUA
1958 *Things Fall Apart,* London, Heinemann (Ned. vert. 1978, *Een wereld valt uiteen,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1960 *No Longer at Ease,* London, Heinemann (Ned. vert. 1978, *Weerzien met vreemden,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1962 *The Sacrificial Egg and Other Stories,* Onitsha, Etudo Ltd.
1964 *Arrow ofGod,* London, Heinemann (Ned. vert. 1981 *Pijl van God,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1966 *A Man of the People*, London, Heinemann (Ned. vert. 1989, *Een zoon van zijn volk,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1971 *Beware Soul Brother and Other Poems,* Enuga, Nwankwo-Ifejika (later herdrukt als *Christmas in Biafraand Other Poems,* Garden City, Doubleday/Anchor, 1973).
1972 *Girls at War and Other Stories*, London, Heinemann.
1987 *Anthills of the Savannah,* London, Pan Books/Picador in association with Heinemann (Ned. vert. 1988, *Verlaten tempel van de macht*, Amsterdam, In de Knipscheer).

AIDOO, AMA ATA
1970 *No Sweetness Here*, London, Longman.
1970 *Anowa, a play,* London, Longman.
1977 *Our Sister Killjoy*, London, Longman.

ALUKO, TIMOTHY
1959 *One Man, One Wife,* London, Heinemann.
1964 *One Man, One Matchet*, London, Heinemann.
1973 *His WorshipfuMajesty,* London, Heinemann.

AMADI, ELECHI
1966 *The Concubine,* London, Heinemann.
1969 *The Great Ponds,* London, Heinemann.
1973 *Sunset in Biafra,* London, Heinemann.

ANANOU, DAVID
1955 *Le fils dufétiche,* Paris, Nouvelles Editions Latines.

ANDRADE, MARIO DE
1968 (1969) *La poésie africaine d'expression portugaise* (vert. van *Antologia de poesia negra de expressâo portuguesa*, Algiers).
1975 (1979) *Antologia temática de poesia africana*, deel I en deel II, Lissabon.

ANDRZEJEWSKI B.W., AND I.M. LEWIS
1964 *Somali Poetry: an introduction,* Oxford, Clarendon Press.

ANG1RA, JARED
1970 ***Juices,* London, Heinemann.**

ARMAH, AYI KWEI
1968 *The Beautiful Ones Are Not Yet Borne,* London, Heinemann (Ned. vert. 1982, *De tijd is nog niet rijp,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1969 *Fragments*, London, Heinemann.
1972 *Why Are We So Blessed?*, London, Heinemann.
1973 *Two Thousand Seasons,* Nairobi, East African Publishing House.

1978 *The Healers,* London, Heinemann.

AWOONOR, KOFI
1971 *This Earth. My Brother,* London, Heinemann.

AWOONOR, KOFI AND G. ADALI-MORTTY (EDS.)
1971 *Messages: Poems from Ghana,* London, Heinemann.

BÂ, MARIAMA
1979 *Une si longue lettre,* Dakar, Nouvelles Editions Africaines (Ned. vert. 1981, *Een lange brief,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1981 *Un chant écarlate,* Dakar, Nouvelles Editions Africaines (Ned. vert. 1989, *Het Scharlaken lied,* Amsterdam, In de Knipscheer).

BADIAN, SEYDOU
1957 (1962) *Sous l'orage (Kany),* Paris, Présence Africaine.
1962 *La mort de Chaka. Théâtre,* Paris, Présence Africaine.

BASCOM, WILLIAM (ED.)
1975 *African Dilemma Tales,* The Hague/Paris, Mouton Publishers.

BEIER, ULLI (ED.)
1971 *African Poetry. An Anthology of Traditional African Poems,* Cambridge University Press.

BETI, MONGO
1954 *Ville cruelle,* in: *Trois écrivains noirs,* Paris, Présence Africaine.
1956 *Le pauvre Christ de Bomba,* Paris, Laffont (Ned. vert. 1980, *De arme Christus van Bomba,* Den Haag/Baarn, Novib/Wereldvenster).
1957 *Mission terminée,* Paris, Corrêa/Buchet/Chastel.
1958 *Le roi miraculé,* Paris, Corrêa/Buchet/Chastel.
1974 *Remember Ruben,* Paris, Union générale d'éditions.
1974 *Perpétue et l'habitude du malheur;* Paris, Buchet/Chastel.
1979 *La ruine presque cocasse d'un polichinelle (Remember Ruben, II),* Paris, Editions des peuples noirs.

BIEBUYCK, DANIEL AND KAHOMBO C. MATEENE (EDS.)
1969 *The Mwindo Epic from the Banyanga,* Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

BIEBUYCK, DANIEL (ED.)
1978 *Hero and Chief. Epic Literature from the Banyanga,* Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

BIKO, STEVE
1979 *I Write What I Like,* London, Heinemann.

BIRD, CHARLES, I.S.M. M. KOITA EN B. SOUMAORO
1974 *The Song of Seydou Camara, Vol. 1 : Kambili,* Bloomington, Indiana University.

BLEEK, D.F. AND L.C. LLOYD
1911 *Specimens of Bushman Folklore,* London.

BOGNINI, JOSEPH MIÉZAN
1960 *Ce dur appel de l'espoir,* Paris, Présence Africaine.

BOLAMBA, ANTOINE-ROGER
1955 *Esanzo. Chants pour mon pays,* Paris, Présence Africaine.

BRUTUS, DENNIS
1968 *Letters to Martha,* London, Heinemann (Ned. vert. *Aan Martha, Brieven van Robbeneiland,* Haarlem, In de Knipscheer).

BUGUL, KEN
1982 *Le baobab fou*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines (Ned. vert. 1986, *De gekke baobab,* Baarn/Den Haag, Ambo/Novib).

BURUGA, JOSEPH
1969 *The Abandoned Hut,* Nairobi, East African Publishing House.

CARIM, ENVER
1969 *The Golden City,* Berlin, Seven Seas Books.
1973 *A Dream Deferred,* London, Allen Lane.

CÉSAIRE, AIMÉ
1947 (1956) *Cahier d'un retour au pays natal,* préface d'André Breton, Paris, Présence Africaine.

CHATELAIN, HÉLI
1894 *Folktales of Angola,* Lancaster, Pa., American Folklore Society.

CHIPASULA, FRANK MKALAWILE
1984 *O Earth, Wait For Me,* Johannesburg, Ravan Press.

CLARK, J.P.
1970 *Casualties,* London, Longman.
1977 *The Oz.idi Saga,* Ibadan, Oxford University Press.

CONTON, WILLIAM
1960 *The African*, London, Heinemann.

COOK, DAVID AND DAVID RUBADIRI
1971 *Poems from East Africa,* London, Heinemann.

COPE, TREVOR
1968 *Izibongo - Zulu Praise Poems,* Oxford, Oxford Library of African Literature.

COUCHORO, FÉLIX
1929 *L'esclave,* Paris, Ed. de la Dépêche africaine.
1940 *Amour de féticheuse*, Ouidah, Impr. D'Almeida.

CUGOANA, OTTOBACH
1787 *Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of Slavery,* London.

DADIÉ, BERNARD
1956 *Climbié*, opgenomen in Dadié 1966.
1959 *Un nègre à Paris,* Paris, Présence Africaine.
1964 *Patron de New York,* Paris, Présence Africaine.
1966 *Légendes et Poèmes,* Paris, Seghers.

DAMANE, M. AND P.B. SANDERS
1974 *Lithoko. Sotho Praise Poems,* London, Oxford University Press.

DANGAREMBGA, TSITSI
1988 *Nervous Conditions,* London, The Women's Press.

DELANO, I.O.
1966 *Owe l'Esin Oro. Yoruba Proverbs. Their Meaning and Usage,* Ibadan, Oxford University Press.

DHLOMO, H.I.E.
1936 *The Girl Who Killed to Save,* play, Lovedale, Lovedale Press.

DIABATÉ, MASSA MAKAN
1980 *Comme une piqûre de guêpe,* Paris, Présence Africaine.
1982 *Le Boucher de Kouta*, Paris, Hatier (Ned. vert. 1986, *De slager van Kouta,* Houten/Den Haag, Wereldvenster/Novib).

DIAGNE, AHMADOU M.
1920 *Les trois volontés de Malic,* Paris, Larousse, Les livres rosés.

DIAKHATE, LAMINE
1963 *Primordiale du Sixième Jour,* Paris, Présence Africaine.

DIALLO, BAKARY
1926 *Force-Bonté,* Paris, Rieder.

DIJK, BERTUS (RED. EN VERT.)
1969 *Vuur en ritme,* Gedichten uit Angola, Mozambique, Kaap-Verdische eilanden, Guinée-Bissau, Sào Tome, Amsterdam, Van Gennep.

DIJKMANS, J.J.M.
z.d. (1980) *Zandese vertelsels,* geen pl.. v.. uitgave vermeld.

DIKOBE, MODIKWE
1973 *The MarabiDance,* London, Heinemann (Ned. vert. 1976, *De Marabidans*, Baarn/Den Haag, Wereldvenster/Novib).

DIOP, BIRAGO
1947 (1965) *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle.
1960 *Leurres et lueurs,* poèmes, Paris, Présence Africaine.

DIOP, BOUBACAR BORIS
1981 *Le Temps de Tamango*, suivi de *Thiaroye, terrerouge,* Paris, L'Harmattan.

DORSMAN, ROBERT EN VERNIE FEBRUARY (RED.)
1986 *Een kwestie van identiteit, Verhalen van Zuidafrikaanse schrijvers,* Amsterdam/Utrecht, SUA/Kairos.

DORSMAN, ROBERT E.A. (RED.)
1989 *O nag. kom gou, bly weg. Poëzie van Zuidafrikaanse dichters,* Breda, De Geus.

EKWENSI, CYPRIAN
1948 *When Love Whispers,* Onitsha, Tabansi Press.
1954 *People of the City,* London, Andrew Dakers.
1961 *Jagua Nana*, London, Hutchinson and Co.
1962 *An African Night's Entertainment,* Lagos, African Universities Press.
1965 *The Great Elephant Bird,* London, Nelson.

EMECHETA, BUCHI
1972 (1979) *In the Ditch,* London, Allison and Busby.
1974 *Second Class Citizen*, London, Allison and Busby (Ned. vert. 1981, *Als een tweederangs burger,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1976 *The Bride Price,* London, Allison and Busby (Ned. vert. 1986, *De prijs van de bruid,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1977 *The Slave Girl,* London, Allison and Busby (Ned. vert. 1987, *Vrouwenhandel,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1979 *The Joys of Motherhood,* London, Heinemann (Ned. vert. 1983, *De zegeningen van het moederschap,* Houten/Den Haag, Wereldvenster/Novib).

1982 *Double Yoke,* London/Ibuza, Ogwugwu Afor.
1986 *Head Above Water,* London, Fontana (Ned. vert. 1989, *Het hoofd boven water,* Amsterdam, In de Knipscheer).

EQUIANO, OLAUDAH
1789 *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself,* herdr. 1967, London, Heinemann.

ESSOP, AHMED
1978 *The Hajji and Other Stories,* Johannesburg, Ravan Press.

FALL, MALICK
1967 *La plaie,* Paris, Albin Michel.

FANTOURÉ, ALIOUM
1972 *Le cercle des tropiques,* Paris, Présence Africaine (Ned. vert. 1979, *Tussen de keerkringen,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1980 *L'Homme du troupeau du Sahel,* Paris, Présence Africaine.
1985 *Le voile ténébreux,* Paris, Présence Africaine.

FARAH, NURUDDIN
1970 *From a Crooked Rib,* London, Heinemann.
1979 *Sweet and Sour Milk,* London, Heinemann (Ned. vert. 1986, *Zoete melk zure melk,* Houten/Den Haag, Wereldvenster/Novib).
1981 *Sardines,* London, Heinemann (Ned. vert. 1990, *Sardientje spelen,* Baarn/Den Haag, Ambo/Novib).
1983 *Close Sesame* (Ned. vert. 1989, *De patriarch en de generaal,* Baarn/Den Haag, Ambo/Novib).
1986 *Maps,* London, Picador (Ned. vert. 1988, *Moederland,* Houten, Wereldvenster).

FEBRUARY, VERNIE
1977 *O snotverdriet,* Haarlem, In de Knipscheer.
1982 *Just the Faintest Spoor,* Mechelen.
1982 *Spectre de la Rose,* Mechelen.
1986 *Ik ben het gezicht,* Den Haag, Novib.

GATHERU, MUGO
1964 *Child of Two Worlds,* London, Heinemann.

GRAFT, JOE DE
1964 *Sons and Daughters,* London, Oxford University Press.

GRAY, STEPHAN (ED.)
1989 *The Penguin Book of Southern African Verse,* Harmondsworth, Penguin Books.

GWALA, MAFIKA PASCAL
'977 *Jol'iinkomo,* Johannesburg, Ad. Donker.

HAZOUMÉ, PAUL
'938 *Doguicimi,* Paris, Larose.

HEAD, BESSIE
1969 *When Rain Clouds Gather,* London, Heinemann.
1974 *A Question of Power,* London, Heinemann.

HONWANA, BERNARDO, LUIS
1964 *Nos matamos a cào tinhoso,* Lourenço Marques (= Maputo), Publicações Tribuna (Eng. vert. 1969, *We killed Mangy-Dog,* London, Heinemann).

HOVE, CHENJERAI
1982 *Up in Arms,* poetry, Harare, Mambo Press.
1985 *Red Hills of Home*, poetry, Harare, Mambo Press.
1988 *Bones,* Harare, Baobab Books (Ned. vert. 1990, *Beenderen,* Amsterdam, In de Knipscheer).

HUANNOU, A.
1980 *Trois poètes béninois*, Yaoundé, Editions CLE.

HULSTAERT, G. EN A. DE ROP (RED.)
1954 *Rechtspraakfabels van de Nkundo,* Tervuren, Annalen van het Kon.. Museum van Belgisch-Kongo.

INNES, **GORDON**
1974 *Sunjata, Three Mandinka Versions;* London, SOAS.

KÂ, **ABDOU** ANTA
1972 *La fille des dieux. Les Amazoulous. Pinthioum Fann. Gouverneurs de la rosée,* Théâtre, Paris, Présence Africaine.

KAGAME, ALEXIS
1951 *La poésie dynastique au Rwanda,* Bruxelles, IRCB (mémoires).

KANE, CHEIK HAMIDOU
1961 *L'aventure ambïguë,* Paris, Julliard.

KANZA, THOMAS
1965 *Sans rancune,* Londres, Scotland.

KARIUKI, JOSIAH MWANG1
1963 *Mau Mau Detainee. The Account by a Kenya African of his Experiences in Detention Camps, 1953-1960,* London, Oxford University Press.

KAUNDA, KENNETH
1966 *Zambia shall be free,* London, Heinemann.

KAVANAGH, ROBERT MSHENGU (ED.)
1981 *South African People's Plays, Plays by Gibson Kente, Credo V. Mutwa, Mthuli Shezi and Workshop '71,* London, Heinemann.

KAY1RA, LEGSON
1967 *The Looming Shadow,* New York, Doubleday.
1969 *Jingala,* London, Longman.
1972 *The Civil Servant.* London, Longman.
1974 *The Detainee,* London, Longman (Ned. vert. 1982, *Opgepakt,* Den Haag/Bussum, Novib/Wereldvenster).

KEITA, MOD1BO SOUNKALO
1984 *L'archer bassari,* Paris, L'Harmattan (Ned. vert. 1989, *De boogschutter,* Baarn/Den Haag, Ambo/Novib).

KGOSITSILE, KEORAPETSE
1971 *My Name is Afrika,* Introduction by Gwendolyn Brooks, New York, Doubleday Anchor Book.
1974 *The Present is a Dangerous Place to Live,* Chicago, Third World Press.

K1BERA, LEONARD
1970 *Voices in the Dark,* Nairobi, East African Publishing House.

KINYATTI, MAINA WA
1980 *Thunderfrom the Mountains, Mau Mau Patriotic Songs,* London, Zed Press.

KNAPPERT, JAN
1967 *Traditional Swahili Poetry,* Leiden, E.J. Brill.
1977 *Het epos van Heraklios*. Uit het Swahili vertaald door Jan Knappert, Amsterdam, Oosterse Bibliotheek, Meulenhoff.
1981 *Namibia, Land and Peoples, Myths and Fables,* Leiden, E.J. Brill.

KOUROUMA, AHMADOU
1968 *Les soleils des indépendances,* Paris, Seuil (Ned. vert. 1986, *De brandende zon van de onafhankelijkheid*, Amsterdam, In de Knipscheer).

KUNENE, MAZISI
1970 *Zulu Poems,* London, André Deutsch.
1979 *Emperor Shaka the Great. A Zulu Epic,* London, Heinemann.

KUZWAYO, ELLEN
1985 *Call me Woman*, London, The Women's Press (Ned. vert. 1985, *Noem mij vrouw,* Amsterdam, Sara/Van Gennep).

LA GUMA, ALEX
1962 *A Walk in the Night,* London, Heinemann.
1964 *And a Threefold Cord,* Berlin, Seven Seas Publishers.
1967 *The Stone Country,* London, Heinemann (Ned. vert. 1979, *Land van steen,* Den Haag/ Baarn, Novib/Wereldvenster).
1972 *In the Fog of the Season's End,* London, Heinemann.
1979 *Time of the Butcherbird,* London, Heinemann (Ned. vert. 1982, *Uur van afrekening,* Den Haag/Bussum, Novib/Wereldvenster).

LAYE, CAMARA
1953 *L 'enfant noir,* Paris, Plon.
'954 *Le regarddu roi,* Paris, Plon (Ned. vert. 1979, *De blik van de koning,* Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1966 *Dramouss*, Paris, Plon.
'978 *Le Maître de la Parole, Kouma LafôlôKouma,* Paris, Plon.

LIKING, WEREWERE
'981 *Orphée-Dafric*, roman, Paris, L'Harmattan.
1983 *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire*, chant-roman, Paris, L'Harmattan.

LISWANISO, MUFALO (ED.)
197] *Voices of Zambia,* Lusaka, Neczam.

LIYONG, TABAN LO
1969 *The Last Word,* Nairobi, East African Publishing House.
1969 *Fixions and Other Stories,* London, Heinemann.
1970 *Eating Chiefs,* London, Heinemann.
1971 *The Uniformed Man*, Nairobi, East African Literature Bureau.
'971 *Another Nigger Dead. Poems,* London, Heinemann.
1971 *Frantz Fanon s Uneven Ribs,* London, Heinemann.
'972 (ed.) *Popular Culture of East Africa,* Nairobi. Longman.
1973 *Ballads of Underdevelopment*, Nairobi, East African Literature Bureau.
'973 *Thirteen Offenses Against Our Enemies,* Nairobi East African Literature Bureau.

LOBA, AKÉ
1960 *Kocoumbo, l'étudiantnoir*, Paris, Flammarion.

LOPES, BALTASAR
1947 *Chiquinho*, São Vincente, Claridade.

LOPES, HENRI
1976 *La nouvelle romance,* Yaoundé, Editions CLE (Ned. vert. 1978, *Een nieuwe Wali Nkama*, Den Haag/Baarn, Novib/Wereldvenster).
1977 *Sans tam-tam,* Yaoundé, Editions CLE.
1982 *Le pleur er-rire*, Paris, Présence Africaine (Ned. vert. 1988, *In tranen lachen*, Baarn/ Den Haag, Ambo/Novib).

LY, IBRAHIMA
1982 *Toiles d'araignées,* Paris, L'Harmattan.

MAKADI, MUTALA
1969 *Réveil dans un nīd de flammes (Lafoudre et lefeu)*, Paris. Seghers.

MALONGA, JEAN
1954 *Coeur d'Aryenne,* in: *Trois écrivains africains*, Paris, Présence Africaine.

MANGUA, CHARLES
1971 *Son of Woman,* Nairobi, East African Publishing House.
1972 *A Tail in the Mouth,* Nairobi, East African Publishing House.

MAPANJE, JACK
1981 *Of Chameleons and Gods,* London, Heinemann.

MARAN, RENÉ
1921 *Batouala, véritable roman nègre,* Paris, Albin Michel.

MARECHERA, DAMBUDZO
1978 *The House of Hunger,* London, Heinemann (Ned. vert. 1988, *Huh van Hunkering,* Houten, Wereldvenster).
1980 *Black Sunlight,* London, Heinemann.
1984 *Mindblast,* Harare, The College Press.

MASEGABIO, NZANZU M.D.
1968 *Sommepremière*, Kinshasa, ONRD.

MASIYE, ANDREYA
1971 *Before Dawn,* Lusaka, Neczam.

MATESO, LOCHA (RED.)
1987 *Anthologie de la poésie d'AfriqueNoire d'expression française,* Paris, Hatier.

MATIP, MARIE-CLAIRE
1958 *Ngonda,* Douala-Yaoundé, Libr. Au Messager.

MATSHIKIZA, TODD
1961 (1982) *Chocolates for my Wife,* Capetown, David Philip.

MATSHOBA, MTUTUZELI
1979 *Call me not a Man,* Johannesburg. Ravan Press.

MATTERA, DON
1983 *Azanian Love Song,* Johannesburg, Skotaville Publishers.
1987 *Gone with the Twilight,* London, Zed Books Ltd.

MATTHEWS, JAMES AND GLADYS THOMAS
1972 *Cry Rage,* Johannesburg, Ravan Press.

MBITI, JOHN
1969 *Poems ofNature and Faith,* Nairobi, East African Publishing House.

MILIMO, J.T.
1970 *Bantu Wisdom,* Lusaka, Neczam.

MNTHALI, FELIX
1982 *When Sunset Comes to Sapitwa*, London, Longman.

MOD1SANE, BLOKE
1963 *Blame me on History,* London, Thames and Hudson (Ned. vert. 1965, *De wet is blank,* Arnhem, Van Loghum Slaterus).

MOFOLO, THOMAS
1925 (1931) *Chaka* (vert. uit het Sotho), London, Oxford University Press.

MOORE, GERALD AND ULLI BEIER (EDS.)
1963 *Modern Poetry from Africa*, Harmondsworth, Penguin Books.

MPHAHLELE, EZEKIEL
1959 *Down Second Avenue,* London, Faber and Faber.
1967 (ed.) *African Writing Today,* Harmondsworth, Penguin Books.
1972 *The Wanderers,* London, Macmillan.
1979 *Chirundu*, Johannesburg, Ravan Press.
1981 *The Unbroken Song,* Johannesburg, Ravan Press.

MPOYI-BUATU, THOMAS
1986 *La re-production,* Paris, L'Harmattan.

MTSHALI, OSWALD
1971 *Sounds of a Cowhide Drum,* Johannesburg, Renoster Books.

MUDIMBE, V.Y.
1971 *Déchirures,* Kinshasa, Editions du Monde Noir.
1973 *Entretailles,* Kinshasa, Editions du Monde Noir.
1973 *Entre les eaux,* Paris, Présence Africaine.
'976 *Le bel immonde,* Paris, Présence Africaine.

MUGO, MICERE GITHAE
1976 *Daughter of My People, Sing,* Nairobi, East African Literature Bureau.

MULAISHO, DOMINIC
1971 *The Tongue of the Dumb,* London, Heinemann.

MUNGOSHI, CHARLES
1975 *Waiting for the Rain,* London,, Heinemann (Ned. vert. 1988, *Wachten op de regen,* Baarn/Den Haag, Ambo/Novib).

MUTEÏA, HELDER
1989 *Verdadcs dos Mitos*, Maputo, Associaçâo dos Ecritores Mozambicanos.

MUTLOATSE, MOTHOBI (ED.)
1980 *Forced Landing,* Johannesburg, Ravan Press.
1982 *Mama Ndiyalila,* Johannesburg, Ravan Press.

MUTSWAIRO, SOLOMON
1978 *Mapondero, Soldier of Zimbabwe,* London, Heinemann.

MUTWA, CREDO
1981 *uNosilimela*, zie Kavanagh, 1981.

MWANGI, MEJA
1974 *Carcase for Hounds*, London, Heinemann.
1975 *Taste of Death*, Nairobi, East African Publishing House.
1976 *Going Down River Road*, London, Heinemann (Ned. vert. 1979, *Een man van River Road*, Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).

MZAMANE, MBULELO
1980 *My Cousin Comes to Jo'burg*, London, Longman.

N'DEBEKA, MAXIME
1969 *Soleils neufs*, préface Henri Lopes, Yaoundé, Editions CLE.

NÉNÉKHALY-CAMARA, CONDETTO
1970 *Continent-Afrique* suivi de *Amazoulou*, préface Mario de Andrade, Paris, Oswald.

NETO, AGOSTINHO
1976 *Horizon van bevrijding*, vertaald en ingeleid door Bertus Dijk, Amsterdam, Angola Comité i.s.m. Van Gennep.

NGCOBO, LAURETTA
1981 *Cross of Gold*, London, Longman (Ned. vert. 1984, *Kruis van goud*, Den Haag, Novib).

NGUGI WA THIONG'O
1964 *Weep not, Child*, London, Heinemann.
1965 *The River Between*, London, Heinemann.
1967 *A Grain of Wheat*, London, Heinemann (Ned. vert. 1979, *Slechts een korrel graan*, Maasbree, Corrie Zelen/Amsterdam, In de Knipscheer).
1975 *Secret Lives*, Short Stories, London, Heinemann.
1977 *Petals of Blood*, London, Heinemann (Ned. vert. 1988, *Bloesems van het bloed*, Amsterdam, In de Knipscheer).
1981 *Detained. A Writer's Prison Diary*, London, Heinemann.
1982 *Devil on the Cross*, London, Heinemann.
1982 *Ngaahika Ndenda/I will marry when I want*, London, Heinemann.
1989 *Matigari*, Oxford, Heinemann.

NGUGI WA THIONG'O AND MICERE GITHAE MUGO
1976 *The Trial of Dedan Kimathi*, London, Heinemann.

NIANE, DJIBRIL TAMSIR
1960 *Soundjataou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine.

NJAU, REBEKA
1975 *Ripples in the Pool*, London, Heinemann (Ned. vert. 1988, *Rimpels inde poel*, Amsterdam, An Dekker).

NKOSI, LEWIS
1986 *Mating Birds*, Johannesburg, Ravan Press (Ned. vert. 1987, *Paringsvlucht*, Baarn/Den Haag, Ambo/Novib).

NORTJE, ARTHUR
1973 *Dead Roots*, London, Heinemann.

NWANA, PITA
1933 *Omenuko*, London, Longman.

NWAPA, FLORA
1966 *Efuru*, London, Heinemann.
1970 *Idu*, London, Heinemann.
1971 *This is Lagos and Other Stories*, London, Heinemann.

NYAMUBAYA, FREEDOM T.V.
1986 *On the Road Again. Poems During and After The National Liberation of Zimbabwe*, Harare, Zimbabwe Publishing House.

OCULI, OKELLO
1968 *Orphan*, Nairobi, East African Publishing House.
1968 *Prostitute*, Nairobi, East African Publishing House.

OGOT, GRACE
1966 *The Promised Land*, Nairobi, East African Publishing House.
1968 *Land without Thunder*, Nairobi, East African Publishing House.

OKARA, GABRIEL
1964 *The Voice*, London, André Deutsch.

OKIGBO, CHRISTOPHER
1971 *Labyrinths*, London, Heinemann.

OKOLA, LENNART
1967 *Drum Beat*, Nairobi, East African Publishing House.

OKPEWHO, ISIDORE
1972 *The Victims*, London, Longman.
1985 *The Heritage of African Poetry. An anthology of oral and written poetry*, London, Longman.

OLIPHANT, A.W. AND I. VLADISLAVIC (EDS.)
1988 *Ten Years of Staffrider 1978-1988*, Johannesburg, Ravan Press.

OL'OLOISOLO MASSEK, A.
1978 *Wisdom of Maasai*, Nairobi, Transafrica.

OMARA, TOM
1972 *The Exodus*, in: *Short East African Plays in English*, David Cook and Miles Lee (eds.), London, Heinemann.

OUOLOGUEM, YAMBO
1968 *Le devoir de violence*, Paris, Seuil.

OUSMANE, SEMBÈNE
1956 *Le docker noir*, Paris, Debresse (Ned. vert. 1985, *De zwarte dokwerker*, Weesp/Den Haag, Wereldvenster/Novib.
1958 *O pays, mon beau peuple*, Paris, Amiot-Dumont.
1960 *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Le livre contemporain (Ned. vert. 1981[2], *De houtjes van God*, Amsterdam, Pegasus).
1962 *Voltaïque*, Paris, Présence Africaine (Ned. vert. 1987, *Krassen van vrijheid*, Amsterdam, In de Knipscheer).
1964 *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine.
1973 *Xala*, Paris, Présence Africaine (Ned. vert. 1975, *Xala*, Den Haag/Baarn, Novib/Wereldvenster).
1981 *Le dernier de l'empire* 1 en II, Paris, Présence Africaine (Ned. vert. 1985, *Einde van een imperium* I en II, Den Haag, Novib).
'987 *Niiwam* suivi de *Taaw*, Paris, Présence Africaine.

OYONO, FERDINAND

1956 *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard (Ned. vert. 1982, *De oude man en de medaille*, Den Haag/Bussum, Novib/Wereldvenster).

1956 *Une vie de boy*, Paris, Julliard (Ned. vert. 1981, *Huisjongen*, Amsterdam Kosmos).

OYONO-MBIA, GUILLAUME

1964 *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, Editions CLE.

PALANGYO, PETER

1968 *Dying in the Sun*, London, Heinemann.

P'BITEK, OKOT

1966 *Song of Lawino*, Nairobi, East African Publishing House.

1970 *Song of Ocol*, Nairobi, East African Publishing House (Ned. vert. 1980, *Lied van Lawino en Lied van Ocol*, Maasbree, Corrie Zelen).

1971 *Two Songs, Song of a Prisoner, Song of Malaya*, Nairobi, East African Publishing House.

1974 *The Horn of my Love*, London, Heinemann.

PHETO, MOLEFE

1985 *And Night Fell*, London, Heinemann.

r

PLAATJE, SOL

1930 (1975) *Mhudi*, London, Heinemann.

PRUDENCIO, EUSTACHE

1968 *Ombres et soleils, poèmes*, Cotonou, Editions du Bénin (zie ook Huannou 1980).

RABEMANANJARA, A.

1978 *Oeuvres complètes*, Paris, Présence Africaine.

RAPONDA-WALKER, A.

1967 *Contes gabonais*, Paris, Présence Africaine.

ROTIMI, OLA

1971 *The Gods Are Not to Blame*, London, Oxford University Press.

RUBADIRI, DAVID

1967 *No Bride Price*, Nairibo, East African Publishing House.

RUHENI, MWANGI

1972 *What a Life!*, Nairobi, East African Publishing House.

1973 *The Future Leaders*, Nairobi, East African Publishing House.

RUHUMBIKA, GABRIEL

1969 *Village in Uhuru*, London, Longman.

SAIDOU, CONTÉ

1966 *Au fil de la liberté*, Paris, Présence Africaine.

SAMKANGE, STANLAKE

1966 *On Trial for My Country*, London, Heinemann.

1978 *Year of the Uprising*, London, Heinemann.

SARIF EASMON, R.

1965 *The New Patriots*, London, Longman.

1969 *Dear Parent and Ogre*, London, Oxford University Press.

SASSINE, WILLIAMS
1973 *Saint-Monsieur Baly*, Paris, Présence Africaine.
1985 *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui,* Paris, Présence Africaine.

SCHIPPER, MINEKE
1979 *De Tovertam en andere oude verhalen uit Zaïre*, Maasbree, Corrie Zelen.
1980 *Het zwarte paradijs. Afrikaanse scheppingsmythen*, Maasbree, Corrie Zelen.

SEID, JOSEPH B.
1962 *Au Tchad sous les étoiles,* Paris, Présence Africaine.

SENGHOR, LEOPOLD SÉDAR
1948 *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de languefrançaise*, préface de J.-P. Sartre, Paris, PUF.
1964 *Poèmes (Chants d'Ombre, Hosties Noires, Ethiopiques, Nocturnes, Poèmes divers, traductions),* Paris, Seuil.
1972 *Lettres d'hivernage,* Paris, Seuil.

SEPAMLA, SIPHO
1976 *The Blues is You in Me*, Johannesburg, Ad. Donker.
1979 *The Root is One,* London, Rex Collings.
1981 *A Ride on the Whirlwind,* Johannesburg, Ad. Donker (Ned. vert. 1985, *De ondergang van Johnstown,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1988 *From Gorée to Soweto,* Johannesburg, Skotaville Publishers.

SEROTE, MONGANE WALLY
1972 *Yakhal'inkomo, poems,* Johannesburg, Renoster Books.
1974 *Tsetlo*, Johannesburg, Ad. Donker.
1975 *No Baby Must Weep,* Johannesburg, Ad. Donker.
1982 *The Night Keeps Winking,* Gaberone, Medu Art Ensemble.

SERUMAGA, ROBERT
1969 *Return to the Shadows,* London, Heinemann.

SIBUSISO, **NYEMBEZI C.L.**
1974 *Zulu Proverbs,* Johannesburg, Witwatersrand University Press.

SMALL, ADAM
1975 *Black Bronze Beautiful, Quatrains,* Johannesburg, Ad. Donker.

S.N.É.C. (ED.)
1969 *Anthologie des écrivains congolais,* Kinshasa, Ministère de la Culture.

SOCÉ, OUSMANE
1935 *Karim, roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Editions Latines.
1937 *Mirages de Paris,* Paris, Nouvelles Editions Latines.

SOROMENHO, CASTRO
1949 *Terra morta*, Rio de Janeiro, Casa do Estudiante do Brasil (Ned. vert. 1982, *Verloren land*, Den Haag/Bussum, Novib/Wereldvenster).
1957 *Viragem*, Lisbon, Colecção. Atlântida, Ulisséia.

SOUKOUNA, MAMADOU
1989 *Le désert inhumain,* Paris, Belfond.

SOW FALL, AMINATA
1979 *Le grève des Battu,* Dakar, Nouvelles Editions Africaines.
1987 *L'ex-pèrede la nation,* Paris, L'Harmattan.

SOYINKA, WOLE
1963 *Three short plays. The Swamp Dwellers, The Trials of Brother Jero, The Strong Breed,* London, Oxford University Press.
1965 *The Interpreters*, London, Heinemann (Ned. vert. 1986, *De vertolkers,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1965 *The Road,* London, Oxford University Press.
1967 *Idanre and Other Poems,* London, Eyre Methuen.
1967 *Kongi's Harvest,* London, Oxford University Press.
1971 *Madmen and Specialists*, London, Eyre Methuen.
1972 *The Man Died. Prison Notes,* London, Rex Collings (Ned. vert. 1988, *Een man is dood,* Houten, Wereldvenster).
1972 *A Shuttle in the Crypt,* London, Rex Collings/Eyre Methuen.
1973 *Season of Anomy*, London, Rex Collings (Ned. vert. 1987, *Dagen der duisternis*, Houten, Wereldvenster).
1973 *The Bacchae of Euripides,* London, Eyre Methuen.
1975 *Death and the King's Horseman,* London, Eyre Methuen.
1976 *Ogun Abibiman*, London, Rex Collings.
1981 *Opera Wonyosi,* London, Rex Collings.
1982 *Aké. The Years of Childhood,* London, Rex Collings (Ned. vert. 1985, *Jeugd in Aké,* Weesp/Den Haag, Wereldvenster/Novib).
1987 *Gedichten* (Keuze en vertaling Marijke Emeis), Houten, Wereldvenster.
1990 *Isara, A Voyage Around Essay,* New York, Random House (Ned. vert. 1990, *Isara: Reis rond Essah,* Houten, Wereldvenster).

STYLE, COLIN AND O-LAN (EDS.)
1986 *Mambo Book of Zimbabwean Verse in English,* Harare, Mambo Press.

SUTHERLAND, EFUA
1975 *The Marriage of Anansewa. A Storytelling Drama,* London, Longman.

TANSI, SONY LABOU
1979 *La vie et demie,* Paris, Seuil (Ned. vert. 1987, *Het teken van Martial,* Amsterdam, In de Knipscheer).
1981 *L'Etat honteux,* Paris, Seuil (Ned. vert. 1989, *De schandelijke staat,* Amsterdam, Inde Knipscheer).
1983 *L'anté-peuple*, Paris, Seuil (Ned. vert. 1988, *De dodelijke deugdzaamheid van Dadou,* Houten, Wereldvenster).
1988 *Les yeux du volcan,* Paris, Seuil.

TATI-LOUTARD, J.B.
1968 *Poèmes de la mer,* Yaoundé, Editions CLE.

TCHICAYA U'TAMSI
1964 *Le ventre,* Présence Africaine.
1967 *Légendes africaines,* Paris, Seghers.
1970 *Arc musical,* précédé de *Epitomé,* Honfleur, P.J. Oswald.

THOMAS, JACQUELINE M.C.
1970 *Contes, proverbes, devinettes, énigmes, chants et prières Ngbaka-Ma'bo* (République centrafricaine), Paris, Klincksieck.

TLALI, MIRIAM
1975 *Muriel at Metropolitan,* Johannesburg, Ravan Press (Ned. vert. 1984, *Muriel,* Amsterdam, In de Knipscheer).

1980 *Amandla*, Johannesburg, Ravan Press (Ned vert. 1988, *Amandla*, Amsterdam, In de Knipscheer).
1984 *Mihloti*, Johannesburg/Braamfontein, Skotaville Publishers.
1989 *Soweto Stories,* London, Pandora Press.

TUTUOLA, AMOS
1952 *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town,* London, Faber and Faber.
1954 *My Life in the Bush of Ghosts,* London, Faber and Faber.
1958 *The Brave African Huntress,* New York, Grove Press.

VIEIRA, LUAND1NO
1961 (1974) *A vida verdadeira de Domingos Xavier,* Lisbon, Ediçôes 70.
1965 *Luuanda*, Belo Horizonte, Editora Eros.
1974 *Nos, os do Makulusu*, Lisbon, Sa da Costa.
1975 *Vidas novas,* Vila de Maia, Afrontamento.

VULLIEZ, H. (ÉD.)
1972 *Le tam-tam du sage. Poèmes et proverbes africains*, Paris, Editions du Cerf.

WACIUMA, CHARITY
1969 *Daughter of Mumbi*, Nairobi, East African Publishing House.

WHITELY, W.H.
1964 *A Selection of African Prose, I. Traditional Oral Texts,* London, Oxford University Press.

WICOMB, ZOE
1987 *You can't get lost in Cape Town,* New York, Pantheon Books (Ned. vert. 1988, *In Kaapstad kun je niet verdwalen,* Houten, Wereldvenster).

WOLFERS, MICHAEL (ED.)
1979 *Poems from Angola,* London, Heinemann.

WYK, JOHAN VAN, PIETER CONRADIE, NIK CONSTANDARAS (RED.)
1988 *SA in Poësie/SA in Poetry,* Pinetown (Zuid-Afrika), Owen Burgess Publishers.

YA-OTTO, JOHN
1982 *Battlefront Namibia,* London, Heinemann (Ned. vert. 1982, *Frontlijn Namibië,* Amsterdam, Kritak/Novib/KZA).

YONDO, ELOLONGUE EPANYA
I960 *Kamerun! Kamerun!* ', Paris, Présence Africaine.

ZWELONKE, D.M.
1973 *Robben Island,* London, Heinemann.

III. Andere boeken en artikelen

ABIMBOLA, 'WANDE
1977 *The Study of Yoruba Literature. An Assessment,* Inaugural Lecture Series, Ile-Ife, University of Ife Press.

ACHEBE, CHINUA
1975 *Morning Yet on Creation Day. Essays*, London, Heinemann.

1978 'An Image of Africa', in: *Research in African Literatures*, vol. 9 (I), spring.
1981 'The Beast of Fanatism', in: *Index on Censorship*, June 1981, p. 61.

ADEDEJI, JOEL
1978 'Alarinjo: The Traditional Yoruba Travelling Theatre', *zie:* Ogunba and Irele 1978, pp. 27-53.
1979 'Folklore and Yoruba Drama: Obàtálá as a Case Study', *zie:* Dorson 1979, pp. 321-340.

ADOTEVI, STANISLAS
1972 *Négritude et négrologues*, Paris, Union Générale d'Editions.

AKERMAN, ANTHONY
1978 'Refugee Theatre in Tanzania', in: *Theatre Quarterly*, vol. 8, no. 30, pp. 36-41.

ANDRZEJEWSKI, B.W., S. PILASZEWICS AND W. TYLOCH
1985 *Literatures in African Languages. Theoretical Issues and Sample Surveys*, Cambridge/Warschau, Cambridge University Press/Wiedza Powzechna.

ANSAH, P.A.V.
1974 'Black Awareness in African Poetry in English', in: *Legon Journal of Humanities*, I, pp. 35-53.

ARAUJO, NORMAN
1981 'The Review entitled *Claridade*', *zie:* Burness 1981, pp. 173-196.

ARTAUD, ANTONIN
1977 *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

AWOONOR, KOFI
1976 *The Breast of the Earth*, New York, Doubleday.

BABALOLA, S.A.
1966 *The Content and Form of Yoruba Ijala*, London, Oxford University Press.

BASCOM, W.R.
1965 'Folklore and Literature', in: R.A. Lystad (ed.), *The African World. A Survey of Social Research*, London, Praeger.
1979 'African Dilemma Tales: an Introduction', *zie:* Dorson 1979, pp. 143-156.

BAUMANN, H.
1936 *Schöpfung und Urzeit des Menschen in Mythen der Afrikanischen Völker*, Berlin, Dietrich Reimer.

BEBEY, FRANCIS
1969 *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizons de France.

BEIER, ULLI (ED.)
1973 *Introduction to African Literature. An Anthology of Critical Writing on African and Afro-American Literature and Oral Tradition*, London, Longman.

BEN-AMOS, DAN
1972 'Toward a Definition of Folklore in Context', in: A. Paredes and R. Baumann (eds.), *Toward New Perpectives in Folklore*, Austin and London, Univ. of Texas Press.

BIEBUYCK, DANIEL
1971 'The Mwindo Epic', in: *The Horizon History of Africa*, ch. VII, Inner Africa, New York, American Heritage Publishing Co. Inc.
1976 'The African Heroic Epic', in: *Journal of the Folklore Institute*, 13, pp. 5-36.
1979 'The Epic as a Genre in Congo Oral Literature', *zie:* Dorson 1979, pp. 257-273.

BIRD, CHARLES
1979 'Heroic Songs of the Mande Hunters', *zie:* Dorson 1979, pp. 275-293.

BOLTIN, L. AND D. NEWTON
1978 *Masterpieces of Primitive Art,* The Nelson A. Rockefeller Collection, New York, Knopf.

BORGES, JORGE LUIS
1981 *De cultus van het boek,* Amsterdam, De Bezige Bij.

BOWRA, C.M.
1952 *Heroic Poetry,* London, Macmillan.

BROWN, LLOYD W.
1981 *Women Writers in Black Africa,* Westport, Conn./London, Greenwood Press.

BUKENYA, A.L.
1978 *Notes on East African Poetry,* Nairobi, Heinemann.

BURNESS, DONALD
1976 *Shaka, King of the Zulus, in African Literature,* Washington, Three Continents Press.
1977 *Fire. Six Writers from Angola, Mozambique and Cape Verde,* Washington, Three Continents Press.
1981 (ed.) *Critical Perspectives on Lusophone African Literature,* Washington, Three Continents Press.

CAMPSCHREUR, WILLEM AND JOOST DIVENDAL (EDS.)
1989 *Culture in Another South-Africa,* London, Zed Books.

CARRINGTON, JOHN F.
1949 *Talking Drums ofAfrica,* London, The Carey Kingsgate Press.
1968 'Comptines des enfants du Haut-Congo', in: *Ngoma*, vol. I, no. 1, pp. 39-41.

CHADWICK, H.M. AND N.K. CHADWICK
'32/40 *The Growth ofLiterature*, vol. I-III, Cambridge University Press.

CHEMAIN, R. ET A. CHEMAIN-DEGRANGE
1979 *Panorame critique de la littérature congolaise,* Paris, Présence Africaine.

CHEMAIN-DEGRANGE, A.
1979 *Emancipation féminine et roman africain,* Dakar, Nouvelles Editions Africaines.

CHINWEIZU
1988 *Voices from Twentieth-century Africa. Griots and Towncries,* London, Faber and Faber.

CHINWEIZU, ONWUCHEKWA JEMIE AND IHECHUKWU MADUBUIKE
1980 *Toward the Decolonization of African Literature,* Enugu (Nig.), Fourth Dimension Publishing.

CLARK, EBUN
1979 *Hubert Ogunde: the Making ofNigerian Theatre,* London/Ibadan, Oxford University Press.

CLARK, J.P.
1965 'Thèmes de la poésie africaine d'expression anglaise', in: *Présence Africaine,* 54, 2e trim. pp. 96-115.

COLIN, ROLAND
1957 *Les contes de l'Ouest Africain,* Paris, Présence Africaine.

1965 *Littérature africaine d'hier et de demain,* Paris, ADEC.

COLLOQUE: NÉGRITUDE AFRICAINE, NÉGRITUDE CARAÏBE
1973 Paris, Université Paris-Nord.

CONDÉ, MARYSE
1972 'Three Female Writers in Modern Africa: Flora Nwapa, Ama Ata Aidoo and *Grace* Ogot', in: *Présence Africaine,* 82, 2e trim. pp. 132-143.

COOK, DAVID
1977 *African Literature. A Critical View,* London, Longman.

COPLAN, DAVID B.
1985 *In Township Tonight!,* Johannesburg, Ravan Press.

CORNEV1N, ROBERT
1970 *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar,* Paris, Le livre africain.

COUZENS, T.J.
1975 'Early South African Black Writing', in: Bruce King and Kolawole Ogungbesan (eds.), *A Celebration of Black and African Writing,* Zaria/London, Ahmadu Bello University Press and Oxford University Press, pp. 1-14.

DABLA, SÉWANOU
1986 *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération,* Paris, L'Harmattan.

DAMMAN, ERNST
1963 *Die Religionen Afrikas,* Stuttgart, Kohlhammer.

DATHORNE, O.R.
1974 *The Black Mind. A History of African Literature,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

DIJK, BERTUS
1977 'Literatuur en kolonialisme in Angola, Mozambique, São Tomé en de Kaap Verdische Archipel', in: *Verzen van verzet. Over de rol van literatuur in ontwikkelingslanden.* Voorwoord Annie Romein-Verschoor, Groningen, Bureau Buitenland, pp. 79-92.

DORSON, RICHARD M. (ED.)
1979 *African Folklore,* Bloomington/London, Indiana University Press.

DU BOIS, W.E.B.
1903 *Souls of Black Folk,* Chicago, A.C. McClurg & Co.

DUERDEN, D. AND COSMO PIETERSE
1972 *African Writers Talking,* London, Heinemann.

ECHERUO, M.J.C. EN E. OBIECHINA (EDS.)
1971 *Igbo Traditional Life, Culture and Literature,* Owerri, Conch Magazine Ltd.

EGBLEWOGBE, E.Y.
1975 *Games and Songs as Education,* Accra-Tema, Ghana Publishing Corporation.

EL1ADE, MIRCEA
1957 (1972) *Mythes, rêves et mystères,* Paris, Gallimard.

EMENYONU, ERNEST
1978 *The Rise of the Ibo Novel,* Ibadan, Oxford University Press.

ENO-BELINGA, M.S.
1965 *Littérature et musique populaire en Afrique Noire,* Toulouse, Editions Cujas.
1978 *L'épopée camerounaise Mvet, Moneblum ou l'Homme bleu,* Yaoundé, Centre d'Edition et de Production pour l'Enseignement et la Recherche.

ESSA, AHMED
1980 'Politics in South African Fiction', Paper presented at the 23rd Annual Meeting of the ASA, Philadelphia, October 15-18.

ETHERTON, MICHAEL
1976 'The Dilemma of the Popular Playwright. The Work of Kabwe Kasoma and V.E. Musinga', in: *African Literature Today,* 8, pp. 26-41.
1982 *The Development of African Drama,* London, Hutchinson.

EVANS-PRITCHARD, E.E.
1956 *Nuer Religion,* Oxford, Blackwell.
1965 *The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthropology,* London, Faber and Faber.

FAÏK-NZUJI MADIYA, CLÉMENTINE
1977 'L'amplification dans la littérature orale: l'exemple des anthroponymes', in: Mineke Schipper (ed.), *Text and Context. Methodological Explorations in the Field of African Literature,* Leiden, Afrika-Studiecentrum, pp. 85-98.

FANON, FRANTZ
1952 *Peau noire, masques blancs,* Paris, Seuil.
1959 *L'An V de la Révolution Algérienne,* Paris, Maspéro.
1961 *Les damnés de la terre,* Paris, Maspéro.

FANOUDH-SIEFER, L.
1968 *Le mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française,* Paris, Klincksieck.

FEBRUARY, VERNON A.
1989 *The Afrikaners of South Africa. A Culture of the Few,* London, Kegan Paul International.

FERREIRA, MANUEL
1975 *No reino de Caliban,* Lisbon, Seara Nova.
1986 *Mozambique in Portuguese Africa, zie:* Albert Gérard (ed.), 1986, Vol. I, pp. 305-320; 395-433.

FEUSER, W.F.
1976 'Afro-American Literature and Négritude', in: *Comparative Literature,* vol. XXVIII, 4, pp. 289-308.

FIEBACH, JOACHIM
1986 *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika.* Wilhelmshafen, Edition Heinrichshafen.

FINNEGAN, RUTH
1970 *Oral Literature in Africa,* Oxford, At the Clarendon Press.
1977 *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context,* Cambridge University Press.

FISCHER-LICHTE, ERIKA
1983 *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen,* Band I, Tübingen, Günther Narr Verlag.

FRASER, ROBERT
1980 *The Novels of Ayi Kwei Armah*, London, Heinemann.

GEISS, IMMANUEL
1960 *Panafrikanismus. Zur Geschichte der Dekolonisation.*

GÉRARD, ALBERT
1977 *Etudes de littérature francophone*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines.
1977 'Pour une histoire littéraire de l'Afrique orientale', in: B. Lindfors and U. Schild (eds.), *Neo-African Literature and Culture. Essays in Memory of Janheinz Jahn*, Mainzer Afrika Studien, Wiesbaden, B. Heymann Verlag, pp. 181-195.
1981 *African Language Literatures. An Introduction to the Literary History of Sub-Saharan Africa*, London, Longman.
1986 (ed.) *European-language Writing in Sub-Saharan Africa*, Vol. I and II, Budapest, Akadémiai Kiado.

GIBBS, JAMES
1986 *Wole Soyinka*, London, Methuen.

GORDIMER, NADINE
1973 *The Black Interpreters*, Johannesburg, Sprocas/Ravan Press.

GRAHAM-WHITE, ANTHONY
1974 *The Drama of Black Africa*, Preface Dapo Adelugba, London, Samuel French.

GRAY, STEPHEN
1979 *Southern African Literature. An Introduction*, Capetown/London, David Philip/Rex Collings.

GRIAULE, MARCEL
1938 *Jeux dogons*, Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 32.

HAGHER, IYORUESE
1981 *The Kwagh hir: an analysis of a contemporary indigenous puppet theatre and its social and cultural significance in Tivland in the 1960s and 1970s*, Zaria, Ahmadou Bello University, PhD thesis.

HAMILTON, RUSSELL G.
1975 *Voices from an Empire. A History of Afro-Portuguese Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

HERON, G.A.
1976 *The Poetry of Okot p'Bitek*, London, Heinemann.

HERSKOVITS, MELVILLE
1962 *The Human Factor in Changing Africa*, New York, Knopf.

HOFFMANN, LÉON-FRANÇOIS
1973 *Le nègre romantique*, Paris, Payot.

HOLAS, B.
1968 *Les dieux d'Afrique noire*, Paris, Paul Geuthner.

HORTON, R.
1963 'The Kalabari *Ekine* Society: a borderland of religion and art', in: *Africa*, 33.

HUANNOU, ADRIEN
1989 *La question des littératures nationales*, Abidjan, Editions CEDA.

HUGHES, LANGSTON
1940 (1949) *The Big Sea,* New York, Hill and Wang.

HUNNINGHER, B.
1955 *The Origin ofthe Theatre,* Amsterdam, Querido.

IDAF FACT PAPER ON SOUTHERN AFRICA
1976 *Black Theatre in South Africa,* no. 2, June.

IRELE, ABIOLA
1964 'A Defence of Négritude', in: *Transition,* 13, March/April, pp. 9-11.
1978 zie Ogunba 1978.
1981 *The African Experience in Literature and Ideology,* London, Heinemann.

JACINTO, THOMAS
1973 'The Art of Luandino Vieira', in: *Ba Shira,* Vol. 5, no. 1, Fall, pp. 49-58.

JADOT, J.M.
1959 *Les écrivains du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, Bruxelles, Académie royale des sciences coloniales.

JAHN, JANHEINZ
1966 (1968) *A History ofNeo-AfricanLiterature. Writing in Two Continents*, London, Faber and Faber.

JEMIE, O.
1978 'The Hopkins Disease', in: *Okike*, 12, April, pp. 40-46.

JONES, ELDRED
1973 *The Writing of WoleSoyinka*, London, Heinemann.
1976 'Editorial to Drama in Africa', in: *African Literature Today,* 8, pp. VII-VIII.
1977 'Steps towards the Evaluation on African Drama', in: Mineke Schipper (ed.), *Text and Context. Methodological Explorations in the Field of African Literature,* Leiden, Afrika-Studiecentrum, pp. 143-150.

KAHARI, G.P.
1980 *The Search for Zimbabwean Identity. An Introduction to the Black Zimbabwean Novel,* (Salisbury) Harare, Mambo Press.

KANE, MOHAMADOU
1971 'L'actualité de la littérature africaine d'expression française', in: *Présence Africaine*, no. spécial, *Réflexions sur la première décennie des indépendances,* Paris, pp. 217-243.

KAVANAGH, ROBERT
1985 *Theatre and Cultural Struggle in South-Africa,* London, Zed Press Ltd.

KESTELOOT, LILYAN
1963 *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature,* Bruxelles, Univ. Libre.

KEZILAHABI, EUPHRASE
1980 'The Swahili Novel and the Common Man in East Africa', in: U. Schild (ed.), *The East African Experience. Essays on English and Swahili Literature*, Berlin, Dietrich Reimer, pp. 75-84.

KILLAM, G.D.
1980 *An Introduction to the Writings of Ngugi*, London, Heinemann.

KING, BRUCE
1980 *The New English Literatures. Cultural Nationalism in a Changing World,* London, Macmillan.

KING, BRUCE AND KOLAWOLE OGUNBESAN (EDS.)
1975 *A Celebration of Black and African Writing,* Zaria/Oxford, Ahmadu Bello University Press en Oxford University Press.

KIRK, G.S.
1978 *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures,* Cambridge University Press.

KNAPPERT, JAN
1979 *Four Centuries of Swahili Verse. A Literary History and Anthology,* London, Heinemann.

KNIPP, THOMAS R.
1975 'Poets and Politics in West African Poetry', in: *African Studies Review,* 18, (1), pp. 39-49.

KWABENA NKETIA, J.H.
1955 *Funeral Dirges of the Akan People,* Achimota.
1979 *The Music of Africa,* London, Victor Gollancz.

LABOURET, H. ET M. TRAVELE
1928 'Le théâtre mandingue', in: *Africa* I.

LALLEMAND, SUZANNE
1985 *L'apprentissage de la sexualité dans les contes d'Afrique de l'ouest,* Paris, Editions L'Harmattan.

LARSON, CHARLES
1972 *The Emergence of African Fiction,* Bloomington/London, Indiana University Press.

LAUDE, JEAN
1972 *Les arts d'Afrique noire,* Paris, Livre de poche. Librairie générale française.

LAYA, DIOULDÉ (ÉD.)
1972 *La tradition orale. Problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine,* Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale.

LEBOUL, P. ET P. VERDIER
1968 'Le personnage dans le conte togolais', in: *Bulletin de l'enseignement supérieur du Bénin,* 4, janv.-févr. pp. 7-30.

LEEUW, G. VAN DER
1955 *Wegen en grenzen. Een studie over de verhouding van religie en kunst,* Amsterdam, Paris.

LESSING, DORIS
1983 'Oppressors', in: *New Society,* 10 Nov.

LESTRADE, G.P.
1937 'Traditional Literature', in: I. Schapera (ed.), *The Bantu-speaking Tribes of South Africa,* London, Routledge & Sons.

LINDFORS, BERNTH (ED.)
1975 *Critical Perspectives on Amos Tutuola,* Washington D.C., Three Continents Press.

LORD, ALBERT B.
1960 *The Singer of Tales,* Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

LÜTHI, MAX
1970 *Volksliteratur und Hochliteratur,* Bern/München, Francke Verlag.
1974 *Das europäische Volksmärchen,* München, Francke Verlag.

MAJA-PEARCE, ADEWALE
1986 This anti-Europe fetish has become destructive', in: *Weekly Mail,* Jan. 31-Febr. 6, p. 18.

MATESO, LOCH A
1986 *La littérature africaineet sa critique,* Paris, Editions Karthala.

MATTERA, DON
1989 *At the Feet of the Nomad Gods,* in: Supplement to the Weekly Mail, April 28-May 4.

MAZRUI, ALI
1967 'Abstract verse and African tradition', in: *Zuka* 1, Sept., pp. 47-49.

MBELOLO YA MPIKU
1982 *La poésie sénégalaise de langue française (des origines à 1975),* tome I-IV, Thèse de doctorat, Université de Liège.

MBITI, JOHN S.
1969 *African Religions and Philosophy,* London, Heinemann.
1970 *Concepts of God in Africa,* London, SPCK.

MEILLASSOUX, CLAUDE
1964 'The 'Koteba' of Bamako', in: *Présence Africaine,* 24, pp. 38-54.

MELONE, THOMAS
1962 *De la négritude dans la littérature négro-africaine,* Paris, Présence Africaine.

MEMMI, ALBERT
1966 *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur,* Paris, Pauvert.
1968 *L'homme dominé,* Paris, Gallimard.

MILLER, CHRISTOPHER L.
1985 *Blank Darkness. African Discourse in French,* Chicago/London, The University of Chicago Press.

MILLER, JOSEPH C. (ED.)
1980 *The African Past Speaks. Essays on Oral History,* Hamden (Conn.), Dawson & Sons, Archon Books, The Shoe String Press.

MOORE, GERALD
1971 *Wole Soyinka,* London, Evans.
1980 *Twelve African Writers,* London, Hutchinson.

MORRIS, H.F.
1964 *The Heroic Recitations of the Bahima of Ankole,* Oxford University Press.

MOSER, GERALD
1979 'Nationalliteratur in Angola und Mozambique', in: E.J. Tetsch (red.), *Afrikanische Literatur – Perspektiven und Probleme,* Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, pp. 189-196.
'981 'Castro Soromenho, an Angolan realist', in: Burness 1981, pp. 59-77.

MOURALIS, BERNARD
1981 *Littérature et développement. Essai sur Le statut, lafonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française,* Thèse de doctorat, Université de Lille III.

MPHAHLELE, EZEKIEL
1962 *The African Image,* New York, Praeger.

MTSHALI, OSWALD M.
1976 'Black Poetry in South Africa: What it Means', in: Chr. Heywood (ed.), *Aspects of South African Literature,* London, Heinemann, pp. 121-130.

MUGO, MICERE GITHAE
1978 *Visions of Africa,* Nairobi, Kenya Literature Bureau.

NDZAAGAP, TIMOTHÉE
1976 *La pensée des Bamiléké*, Bafoussam, Librairie populaire.

NEDERVEEN PIETERSE, JAN
1990 *Wit over Zwart. Beelden van Afrika en Zwarten in westerse populaire cultuur*, Amsterdam/Den Haag, Koninklijk Instituut voor de Tropen/Novib.

NGANDU NKASHAMA, P.
1979 *La littérature africaine écrite. La poésie, le roman, le théâtre,* série Les classiques africains, Issy les Moulineaux, Eds. Saint Paul.
1984 *Littératures africaines,* Paris, Editions Silex.

NGUGI WA THIONG'O
1972 *Homecoming. Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics,* New York, Westport, Lawrence Hill and Comp.

NKOSI, LEWIS
1982 *Tasks and Masks, Themes and Styles of African Literature,* London, Longman.

NOSS, PHILIP
1972 'Description in Gbaya Literary Art', in: Dorson 1979, pp. 73-152.

NWOGA, DONATUS
1973 'Obscurity and Commitment in Modern African Poetry', in: *African Literature Today,* 6, pp. 26-45.
1979 'Modern African Poetry: The Domestication of a Tradition', in: *African Literature Today,* 10, pp. 32-56.

OBIECHINA, E.
1973 *Onitsha Market Literature,* Cambridge University Press.
1975 *Culture, Tradition and Society in the West African Novel,* Cambridge University Press.

OGUDE, S.E.
1981 'Slavery and the African imagination: A Critical Perspective', in: *World Literature Today,* vol. 55, no. 1, pp. 21-25.

OGUNBA, OYIN AND ABIOLA IRELE (EDS.)
1978 *Theatre in Africa,* Ibadan University Press.

OGUNDIPE-LESLIE, OMOLARA
1974 boekbespreking van Larson 1972, in: *The Benin Review,* I, June, pp. 129-135.

OGUNBESAN, KOLAWOLE
1973 'A King for all Seasons", in: *Présence Africaine,* 88, pp. 197-217.

1975 *zie* B. King 1975.
1979 *(ed.) New West African Literature,* London, Heinemann.

OKPEWHO, ISIDORE
1979 *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press.
1983 *Myth in Africa,* Berkeley, Cambridge University Press.

ONG, WALTER J.
1982 *Orality and Literacy, The technologizing of the Word,* London/New York, Methuen.

OSADEBAY, D.C., E.A.
1949 'West African Voices', in: *African Affairs,* 48, pp. 151-158.

OSOFISAN, FEMI
1986 zie Albert Gérard, 1986, vol. II, p. 781-798.

OWOMOYELA, OYEKAN
1979 *African Literatures: An Introduction,* Waltham (Mass.), Crossroads/ASA.

PADMORE, G.
1956 (1962) *Panafricanisme ou communisme? La prochaine lutte pour l'Afrique,* Paris, Présence Africaine.

PAGEARD, ROBERT
1966 *Littérature négro-africaine*, Paris, Le Livre Africain.

PALMER, EUSTACE
1979 *The Growth of the Africain Novel,* London, Heinemann.

PARRY, A. (ED.)
1971 *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry,* Oxford, Clarendon.

PAULME, DENISE
1976 *La mère dévorante,* Paris, Gallimard.

P'BITEK, OKOT
1973 *Africa's Cultural Revolution*, with an Introduction by Ngugi wa Thiong'o, Nairobi, Macmillan.

POPKIN, MICHAEL (ED.)
1979 *Modern Black Writers,* Series A Library of Literary Criticism, New York, Fred. Ungar.

PRETO-RODAS, A.
1970 *Négritude as a Theme in the Poetry of the Portuguese-speaking World,* University of Florida Press.

RATTRAY, R.S.
1930 *Akan-Ashanti Folktales,* Oxford, Clarendon.

RAVELL-PINTO, JAMES EN THELMA
1982 *Kan namens mij een blanke spreken? Zwarte literatuur in Zuid-Afrika*, Utrecht, Kairos.

ROBERTS, SHEILA
1979 'The Black South African Township Poets of the Seventies (A Cursory Review of Black South African Poetry)', ASA-paper, African Studies Association Conference, 1979.

ROMEIN, JAN
1935 'De dialectiek van de vooruitgang. Bijdrage tot het ontwikkelingsbegrip in de geschiedenis', in: Idem, *Historische lijnenen patronen. Een keuze*, Amsterdam, Querido.

ROP, ALBERT DE
1959 *Théâtre nkundo*, Léopoldville, Editions de l'Université.

ROSCOE, ADRIAN
1971 *Mother is Gold. A Study in West African Literature,* Cambridge University Press.
1977 *Uhuru's Fire. African Literature East to South,* Cambridge University Press.

SAIDENBERG, NADINE
1982 'La leçon des masques', in: *Jeune Afrique,* no. 1124, 21 juillet.

SANTOS LIMA, MANUEL DOS
1982 'Les exils de l'écrivain africain', in: *Research in African Literatures,* vol. 13, Fall, pp. 308-314.

SARTRE, JEAN-PAUL
1948 *Orphée noir, zie:* Senghor 1948, *Anthologie.*

SCHEUB, HAROLD
1977 *African Oral Narratives, Proverbs, Riddles, Poetry and Songs,* Boston (Mass.), G.K. Hall.

SCHILD, ULLA (ED.)
1980 *The East African Experience. Essays on English and Swahili Literature*, 2nd Janhein Jahn Symposium, Berlin, Dietrich Reimer Verlag.

SCHIPPER, MINEKE
1973 *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain de langue française*, Assen, Van Gorcum.
1977 *Toneel en maatschappij in Afrika,* Assen, Van Gorcum.
1983 'Hoe westers is literatuurwetenschap(pelijk onderzoek)?', in: *Forum der Letteren*, pp. 44-54.
1989a *Onsterfelijke roem. Het epos in verschillende culturen,* Baarn, Ambo.
1989b *Beyond the Boundaries. African Literature and Literary Theory,* London, Allison & Busby.
1990 *Source of All Evil. African Proverbs and Sayings on* Women, London, Allison and Busby.

SCHULTE NORDHOLT, J.W.
1960 *Het volk dat in duisternis wandelt,* Arnhem, Van Loghum Slaterus.

SENGHOR, LEOPOLD SÉDAR
1964 'Comme les lamantins vont boire à la source', postface *Ethiopiques*, in: Idem, *Poèmes,* Paris, Seuil, pp. 155-168.
1964a *Liberté I, Négritude et humanisme,* Paris, Seuil.

SERPOS, NOUREINI TIDJANI
1987 *Aspects de la critique africaine,* Vol. I, Lomé, Editions HAHO/Paris, Editions Silex.
1989 vol. II.

SHIPLEY, J.TH. (ED.)
1970 *Dictionary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism,* London, Allen and Unwin.

SILVEIRA, ONESIMO
1981 'Conscienciaiizaçào na Literatura Caboverdiana', *zie:* Burness 1981, pp. 241-263.

SONFO, ALPHAMOYE
1971 'Les sources d'inspiration du théâtre africain', in: *Le théâtre négro-africain. Actes du Colloque d'Abidjan 1970,* Paris, Présence Africaine.

SOYINKA, WOLE
1968 'The Writer in a Modern African State', *zie:* Wästberg 1968, pp. 14-21.
1988 *Art, Dialogue and Outrage*, Ibadan, New Horn Press.

TEDLOCK, DENNIS
1977 'Toward an Oral Poetics', in: *New Literary History,* vol. III, no. 3, pp. 507-520.

TOWA, MARCIEN
1971 *Leopold Sédar Senghor: Négritude ou Servitude?* Yaoundé, Editions CLE.

TRAORE, BAKARY
1958 *Le théâtre négro-africainet ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine.

TUCKER, A.N.
1933 'Children's Games and Songs in the Southern Sudan', *Journal ofthe Royal Anthropological. Institute*, 63.

VANSINA, JAN
1980 'Memory and Oral Tradition', *zie:* Miller 1980.

VEDDER, H.
1923 *Die Bergdama*, 2 dln., Hamburg.

VIEIRA, JOSÉ LUANDINO
1989 'Nous avons perdu le contact avec les autres littératures', een interview, in: *Jeune Afrique,* no. 1479, 10 mei, pp. 58-60.

WACHTEL, ELEONOR
1977 'The Mother and the Whore: Image and Stereotype of African Women', in: *Umoja*, \ (2), pp. 31-48.

WADE, MICHAEL
1972 *Peter Abrahams*, London, Evans.

WAGNER, JEAN
1973 *Black Poets of the United States. From Paul Laurence Dunbar to Langston Hughes,* Urbana/Chicago/London, University of Illinois Press.

WAKE, CLIVE
1977 'Tchicaya U'Tamsi', *zie:* King and Ogun Besan 1977, pp. 124-138.

WANGUSA, TIMOTHY
1973 'East African Poetry', in: *African Literature Today, 6,* pp. 46-53.

WANJALA, CHRIS
1973 (ed.) *Standpoints on African Literature,* Nairobi, East African Literature Bureau.
1980 'Imaginative Writing Since Independence: the East African Experience', *zie:* Schild 1980, pp. 9-24.

WARD, MICHAEL R.
1986 'Zambia', *zie:* Gérard 1986, Vol. II, pp. 972-981.

WÄSTBERG, PER (ED.)
1968 *The Writer in Modern Africa, African-Scandinavian Writers' Conference,* Stockholm 1967, Uppsala, The Scandinavian Institute of African Studies.

WATERS, HAROLD A.
1978 *Black Theatre in French. A Guide,* Sherbrooke, Editions Naaman.

WAUTHIER, CLAUDE
1978 *The Literature and Thought of Modern Africa,* London, Heinemann.

WRIGHT, DEREK
1989 *Ayi kwei Armah's Africa: the Source of His Fiction,* Oxford, Hans Zell Publishers.

ZIMBABWE PEN
1979 *Writing in Zimbabwe,* (Salisbury) Harare, Zimbabwe Centre of International PEN.

Register

Ababua 49
Abimbola, W. 28
Abrahams, P. 118, 209-210
Achebe, C. 12, 67, 93, 97, 131, 155, 156, 158, 181, 182, 184-188, 190, 196, 197, 234, 239
Achilles 59
Acoli 39, 40, 43, 46, 75, 135, 137, 139, 140
Adali-Mortty, G. 100
Adedeji, J. 80
Adok-Too 46
Adotevi, S. 111, 118
Affonzo, koning van Kongo 89
African Arts Prize for Literature 187
African Literature Today 220
African National Congress (ANC) 147, 208, 212, 217, 230
Afrikaans 146, 227, 232
Afrika-Studiecentrum 13
Afro-Amerika 90, 106
Aidoo, A.A. 157, 193, 194, 222
Akan 42, 49, 192, 226
Akerman, A. 230
Algiers 1 10
Aluko, T. 186
Amadi, E. 186, 187
Amerika 89, 103
Amharic 87
Amin, Idi 142, 196
Ananou, D. 92
Ananse 64, 222, 223
ANC *zie* African National Congress
Andrade, C. 13, 122, 123
Andrade, M.A.P. de 121, 123, 125, 128
Andrzejewski, B.W. 88, 97, 201
Angira, J. 131, 135-137
Angola 12, 92, 120-123, 127, 128, 177
Ankole 33, 34
Ansah, P.A.V. 112, 128
Antillen 91, 103, 104
Apollinaire, G. 106
Apollo 221
Arabieren 89
Arap Moi, D. 203
Araujo, N. 121, 127
Archer, M. 175
Aristoteles 74, 77, 221
Armah, A.K. 187, 190-192, 199. 205, 235
Armattoe, R.E.G. 128
Artaud, A. 73
Ashanti 21, 24
Assimilação 121
Awoonor, K. 100, 129, 134, 190, 196
Azande 49
Azikiwe 90

Ba, A.H. 27
Bâ, M. 12, 169
Babalola, S.A. 44, 45
Badian, S. 98, 165
Bakema, R. 176
Balise 117
Bambara 21, 24, 64, 71, 81, 82
Bamiléké 69
Bamum 30, 87
Bantoe 68
Bantu Education wet 210
Banyanga 61
Banyarwanda 30
Barolong 207
Basa 88
Bascom, W.R. 54, 70, 71
Bastide, R. 176
Baumann, H. 25, 54, 69
Béart, C. 73
Beatles 17
Bebey, F. 20, 21
Beier, U. 42, 49, 76, 121, 129, 135
België 11, 117
Ben-Amos, D. 19
Bengala 49
Benin 34, 36, 82, 111, 116, 159
Beowulf 59
Bergdama 40

Beti, M. 12, 162-164, 166, 171, 219
Biebuyck, D. 33, 58, 59, 61-63
Biko, S. 232, 237
Bird, Ch. 57
Black Consciousness 145-146
Black Orpheus 129
Bleek, D.F. 32
Blixen, Karen 138
Bognini, J.M. 115
Bois, W.E.B. du 90, 102
Bokassa 47
Bolomba, R. 107, 117
Boltin, L. 106
Borges, J.L. 51
Bornu 82
Botswana 142, 206
Bowra, C.M. 56, 57
Braque, G. 106
Brazilië 120
Brecht, B. 221
Breton, A. 106
Brooks, G. 148
Brown, L.W. 192
Brown, S. 103
Brutus, D. 130, 145, 147, 148, 152
Bugul, K. 170, 171, 175
Bukenya, A.L. 142
Bunyan, J. 88, 96, 196, 219
Burness, D. 98, 124-126, 177, 179
Buruga, J. 135, 142
Burundi 117
Busara 135, 136
Bzzlletin 12

Cabrai, A. 123, 148
Calabari *zie* Kalabari
Campscheur, W. 216
Capitein, J.E. 94, 95
Caraïbisch gebied 89, 112, 113
Cardoso, A. 125, 177
Carim, E. 210, 214
Carpentier, A. 174
Carrington, J.F. 35, 50, 79
Carvalho, R.D, de 127
Cary, J. 155, 185, 234
Casa dos Estudantes do Império 123
Casamance 22
Centraal-Afrika 24, 35, 52, 64, 96, 204-206
Centraal-Afrikaanse Republiek 47, 70, 158
Centro de Estudos Africanos 123
Césaire, A. 103-107, 109, 112, 113, 116, 119, 139, 148, 158, 171, 238
Chadwick, H.M. 56, 57
Chadwick, N.K. 56, 57
Chaka *zie* Shaka
Chateaubriand, F.R. 154
Châtelain, H. 122
Chemain, R. 119
Chemain-Degrange, A. 169
Chemchemi Creative Centre 210
Chemchemi Theatre Company 221
Cheyney-Coker, S. 134
Chinweizu 235, 236, 240
Chipasula, F. 142
Claridade 121, 178
Clark, E. 129, 226
Clark, J.P. 59, 79, 112, 131, 182
Classic, The 203
Claudel, P. 113
Colin, R. 21, 64
Condé, M. 202
Congo-Brazzaville 118
Conrad, J. 138, 156, 199, 234
Conradie, P. 152
Constandaras, N. 152
Conton, W. 186
Cook, D. 99, 135, 192
Cope, T. 36
Coplan, D.B. 233
Corelli, M. 180
Cornevin, R. 73
Couchoro, F. 159
Cousturier, L. 160
Couzens, T. 144, 203, 220
Craveirinha, J. 125
Crossroads Women Committee 232
Cruz, V. da 123, 124
Cuchulain 59
Cugoano, O. 95
Cullen, C. 103
Currey, J. 136

Dabla, S. 174
Dadié, B. 107-109, 115, 155, 165, 170, 194, 219
Damane, M. 35, 36
Damas, L.G. 103-105, 112, 113
Damman, E. 41, 88
Dangarembga, T. 206
Darlite 135

Dathorne, O.R. 88, 94, 97
Defoe, D. 154
Deì-Anang, M. 128
Delafosse, M. 81, 106
Delano, I.O. 68
Deng 30
Dhlomo, H.I.E. 208, 220
Diabaté, M.M. 171
Diagne, A: 160
Diakhate, L. 116
Diallo, B. 160
Dian 55
Diarra 64
Dijk, B. 13, 122, 126, 127
Dijkmans, J.J.M. 41
Diop, A. 112, 117
Diop, B. 100, 107, 112, 114, 157
Diop, B.B. 174
Diop, D. 107-109, 112, 115, 135
Diouf, A. 34
Divendal, J. 216
Dogon 49, 79
Drum 208, 210
Dube, J. 208
Duerden, D. 155
Dunbar, P.L. 103
Dutton, F. 98
Dylan, B. 17

Easmon, R.S. 222
East African Journal, The 135, 201
Eerste Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars 90
Eerste Wereldfestival van Negerkunst 114
Egblewogbe, E.Y. 50
Egudu, R.N. 134
Egungun 29, 80, 81
Ekoi 54
Ekpe 88
Ekwensi, C. 180-182, 196, 209
Eliade, M. 80
Eliot, T.S. 130
Emecheta, B. 194-196
Emenyonu, E. 97, 181, 182
Engeland 11, 88, 89
Engelshoven, T. 13
Eno-Belinga, M.S. 22, 45
Equiano, O. 95
Eshu 32
Essa, A. 210
Essop, A. 215
Etherton, M. 82, 218, 227, 228, 230
Ethiopië 87
L'Etudiant Noïr 104
Euripides 221
Eurydice 189
Evans-Pritchard, E.E. 30
Ewe 21, 50, 65, 134

Faïk-Nzuji, C. 33
Fall, M. 116, 171
Fang 69
Fanon, F. 91, 110, 111, 118, 240
Fanoudh-Siefer, L. 156
Fantouré, A. 173, 174
Farah, N. 201
February, V. 146
Ferreira, M. 123, 128, 178
Feuser, W. 103
Fiebach, J. 218
Figes, Eva 192
Figueira, L. 175
Finnegan, R. 17, 21, 25, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 37, 38, 40, 43, 45, 46, 53, 54, 57, 68, 69, 70, 77, 82
Fischer-Lichte, E. 74
Fodeba, K. 107, 219
Fon 32
Franco 47
Frankrijk 11, 89, 104
Franse Antillen 103, 104, 106, 107
Fraser, R. 191
Frelimo 230
Frobenius, L. 106
Fromentin, E.S.A. 154
Fulani 30, 87

Galla 36
Gambia 59, 130, 134
Ganda 68
Garvey, M. 90, 93
Gauguin, P. 106
Ge'ez 87
Geiss, I. 90
Gelede 76
Gérard, A. 87, 88, 96, 97, 129, 196
Gerse 88
Ghana 42, 50, 59, 94, 107, 134, 190, 223, 226
Gibbs, J. 225
Gide, A. 159

Gikuyu 30, 70, 197, 200, 229
Gilgamesj 59
Gobineau, Comte de 154
Golden City Post 208
Gonçalves, A.A. 178
Gordimer, N. 149
Gorée 150
Graft, J. de 134, 222
Graham-White, A. 73, 75, 78, 82, 219, 226
Gray, S. 144, 145, 207
Great Tradition, The 200
Griaule, M. 49, 50
Guillén, N. 104
Guinée 12, 47, 59, 80, 88, 98, 106, 118, 162
Guinée-Bissau 120, 123, 127, 128, 178
Guyana 103
Gwala, M.P. 150

Haggard, R. 180, 185
Hagher, I. 82
Haïti 103, 104
Hamilton. R.G. 124, 176
Haussa 21, 23, 24, 30, 34, 36, 37, 87
Hazoumé, P. 159
Head, B. 152, 209, 213-214
Hemba 65
Hemingway, E. 138
Herero 30
Héron, G.A. 141
Herskovits, M. 106, 156
Hoffmann, L.-F. 156
Holas, B. 55, 75
Homerus 33, 57
Honwana, L.B. 178
Hopkins, G.M. 130
Horton, R. 78, 79
Hove, Ch. 143, 205
Huannou, A. 116, 230
Hughes, L. 103, 106
Hugo, V. 103
Hulstaert, G. 71
Hunningher, B. 80
Huxley, E. 138, 234

Ibadan-groep 129, 134
Ibibio 80, 82
Ibo 41, 67, 96, 97, 134, 180, 181, 185, 188, 193, 194
Ibsch, E. 12

IDAF Fact paper 231
Ijo 59, 222
Ila 30
Ilanga Lase Natal/Natal Sun 208
Ilias 18
Indirect Rule 112
Indische Oceaan 87
Innés, G. 59
Irele, A. 111
Ivoorkust 12, 55, 59, 107, 173

Jacinto, A. 124, 177
Jacinto, T. 178
Jadot, J.M. 117
Jahn, J. 94, 97, 112, 129
Jamaica 90
Jemie, O. 130
Johnson, J.W. 103
Jones, E. 102, 220, 224

Kâ, A.A. 98
Kaapverdië 120, 121, 127, 128, 178
Kadima-Nzuji 240
Kafka, F. 161
Kagame, A. 35
Kahari, G.P. 204, 205
Kalabari 77, 79, 87
Kalungano *zie* Santos, M. de
Kamba 70
Kameroen 12, 76, 87, 105, 107, 162, 163
Kane, C.H. 160, 164, 165, 171, 173
Kanza, T. 166
Kariuki, J.M. 135
Kasavubu, J. 47
Kasoma, K. 227
Kaunda, K. 204
Kavanagh, R.M. 231-233
Kayira, L. 12, 206
Kayper-Mensah, A. 134
Keita, M. 174
Kenya 12, 47, 93, 135, 137, 196, 197, 200, 201, 202
Kenyatta, J. 47, 90, 198, 209
Kesteloot, L. 103, 105, 106
Kezilahabi, E. 137, 196
Kgositsile, K. 145-148
Khoi 66
Kibera, L. 201
Kikuyu *zie* Gikuyu
Killam, G.D. 199

Kimathi, D. 47, 228
Kimbundu 122, 177
King, B. 240
Kinyatti, M. wa 47
Kirk, G.S. 53, 54
Kiswahili 49, 137
Knappert, J. 30, 57, 67, 87
Kongo 47, 52, 69, 107, 117, 119
Kono 80
Konté, L. 22-24
Koumba, A. 157
Kourouma, A. 12, 158, 172-174
Kpe-genootschap 76, 77, 80
Kpelle 88
Krio 229
Kuba 24, 42
Kunene, M. 145, 146, 149, 150
Kuzwayo, E. 216
Kwabena Nketia, J.H. 20, 42, 107
Kwagh hir 82

Labouret, H. 82
Ladipo, D. 226
Lagos 218
La Guma, A. 12, 152, 205, 209, 210, 212-213
Lallemand, S. 66
Langa, M. 152
Lango 43
Larson, C. 235
Las Casas, B. 89
Latijn 94, 99
Latino, J. 94, 95
Laude, J. 80
Laye, C. 12, 59, 161-162
Leboul, P. 66
Leconte de Lisle 103
Leeuw, G. van der 74
Lega 59
Légitime Défense 104
Lesotho 97, 142, 206
Lessing, D. 201
Lestrade, G.P. 26
Lewis, I.M. 201
Liberia 36, 87, 88
Liking, W. 170, 171
Lindfors, B. 182
Lingala 227
Liswaniso, M. 204
Liyong, T. lo 38, 70, 135, 137-139, 142, 182, 196
Lloyd, L.C. 32
Loba, A. 166
Lobengula 205
Lokele 35
Lopes, B. 178
Lopes, H. 169, 170, 173, 174
Lopes, M. 178
Lord, A.B. 58
Loti, P. 155
Louverture, T. 103
Lovedale 96, 207
Luanda 120, 123, 177
Luba 24, 82
Lulua 82
Lumumba, P. 90, 118, 118, 148
Lunda 69
Luo 70, 223
Lüthi, M. 53
Luthuli, A. 232
Ly, I. 239

Maciel, A. 176
Mackay, C. 103
Mackay, W.W. 231
Madagascar 112
Maddy, P.A. 227, 229
Maja-Pearce, A. 236
Makerere College 196, 200
Makerere Free Travelling Theatre 211
Makerere Universiteit 135
Malawi 12, 43, 135, 142, 206
Malcolm X 148
Maldoror, S. 177
Mali 59, 87, 98, 165
Malonga, J. 160
Manaka, M. 233
Mande 59
Mandela, N. 147
Mandingo *zie* Mandinka
Mandinka 34, 59, 60, 82, 161, 172
Mapanje, J. 142, 239
Maran, R. 104, 158-160, 176
Maraya, D. 23, 24
Marechera, D. 205
Martinique 103, 104, 107
Masai 69
Masegabio, Nzanzu M.D. 118
Masiye, A. 204
Matabele 205, 207
Mateene, K. 33, 58, 63
Mateso, L. 102, 235

Matip, M.-C. 169
Matshikìsa, T. 210
Matshoba, M. 215
Mattera, D. 217
Matthews, J. 145, 149
Mau Mau 47, 48, 197, 198, 200, 201, 203, 228
Mayibuye 230
Mazrui, A. 101
Mbari 129
Mbaye, A. 116
Mbeki, G. 152
Mbelolo ya Mpiku 113
Mbiti, J.S. 30, 31, 135
Mbuli, M. 152
Meillassoux, C. 82
Melone, T. 105
Memmi, A. 91
Mende 80, 87
Mensagem 123
Mérimée, P. 154
Mnthali, F. 142
Mobutu Sese Seko 47
Modisane, B. 210
Mofolo, Th. 97, 98, 207
Mohammed 87
Molière 219
Mongo 68, 69
Moore, G. 121, 133, 135, 183
Morija 97
Morris, H.F. 33
Moser, G. 124, 127, 176
Mossï 60
Mouralis, B. 99, 240
Mozambique 92, 120, 121, 124, 126, 178, 230 '
Mphahlele, E. 121, 129, 196, 208-211, 221
MPLA 123, 126, 177
Mpoyì-Buatu, T. 174
Mtshali, O. 144, 146, 150, 153
Mudimbc, V.Y. 118, 173
Mugo, M. 135, 156, 228
Mukadi, M. 118
Mulaisho, D. 204
Mungoshi, C. 204
Musinga 227
Muteïa, H. 128
Mutloatse, M. 149, 215, 216
Mutswairo, S. 205
Mutwa, C. 223, 231
Mwanga, C. 202
Mwangi, M. 201
Mwindo 33, 59, 62
Mzamane, M. 210

Naipaul, S. 234
Naipaul, V.S. 234
Nairobi 136, 200, 203
Nakasa, N. 208
Namibië 40, 48, 66, 92, 142, 206
Ndao, C. 116
N'Debeka, M. 118
Ndebele 142
N'Diaye 64
N'Dintsouna, F. 107
Ndu, P. 134
Nederland 11, 94
Nederveen Pieterse, J. 154
Negritude-Colloquium 110
Nénékhaly-Camara, C. 98
Neto, A. 13, 123, 126, 127
Newton, D. 106
Nexus 135
Ngandu Nkashama, P. 118, 175
Ngbaka 70
Ngcobo, L. 216
Ngomo 108
Ngugi wa Thiong'o (James Ngugi) 12, 139, 196-205, 209, 210, 228, 229, 239
Niane, D.T. 59, 61
Nigeria 12, 23, 28, 34, 41, 44, 54, 67, 76, 80, 82, 87, 93, 96, 130, 134, 180, 185, 226
Njau, R. 203
Njonjo 200
Nkosi, L. 146, 147, 192, 208-210, 213, 214, 217
Nkrumah, K. 90, 190, 209
Nkundo 71, 82
Nnadozie, J.O. 180
Nogar, R. 125
Noma-prijs 205
Noord-Afrika 11
Nortje, A. 147
Noss, Ph. 19
Novib 12
Nsibidi 87
Nsukka dichters 134
Ntiru, R. 135
Nuer 31
Nupe 36

Nwana, P. 97
Nwanodi i 29
Nwapa, F. 192
Nwoga, D. 99, J02, 129, 130
Nyamubaya, F. 143
Nyanga 33, 34, 62, 63
Nyanja 68, 204
Nyerere, J. 197
Nzuji, C. 117
Nzuji, K. 117

Oba 36, 37
Obiechina, E. 25, 153, 154, 181, 192
Oceanië 106
Oculi, O. 135, 142, 196
Odyssee \ 8
Oedipus 221
Oeganda 17, 33, 39, 75, 107, 135, 137, 196
Ofeimum, O. 134
Ogot, G. 203, 203
Ogude, S.E. 89
Ogun 132, 221
Ogunba, O. 74, 77, 79-81
Ogunbcsan, K. 98, 192
Ogundc, H. 226, 228
Ogundipe-Leslie, O. 235
Ogunmola, E.K. 226
Ojea 41
Okara, G. 129, 186
Okigbo, C. 100, 101, 129-131, 133, 135, 139-142, 187
Okola, L. 135
Okpewho, I. 56-58, 102, 187
Omara, T. 223
Ong, W.J. 29
Onitsha 96, 180, 181, 185, 202
Oost-Afrika 24, 30, 38, 69, 70, 81, 87, 89, 96, 112, 135-144, 196-204
°Pper-Volta 59
Orpheus 130, 189
Osadebay, D. 41, 128
Osofisan, F. 134
Ouologuem, Y. 172, 174, 191
Ousmane, S. 12, 111, 160, 166-169, 171, 197
Ovambo 48
Owomoyela, O. 219
Oyono, F. 162, 163, 171, 177
Oyono-Mbia, G. 222
Ozidi 59, 79, 222

Padmore, G. 90
Pageard, R. 81
Palaro 43, 44
Panafrikaans Congres 90
Panafrikaans festival 118
Palangyo, P. 197
Palmer, E. 192
Parry, M. 58
Paton, A. 210
Paulme, D. 52
p'Bitek, O. 39, 40, 43, 44, 46, 75, 107, 135, 137, 142, 149, 196
Peters, L. 130, 134
Peterson, H. 230
Pheto, M. 239
Picasso, P. 106
Pieterse, C. 156
Plaatje, Sol 207-209
Pléiade du Congo 117
Poetry International 142
Portugal 89, 120
Portugees-Afrika 120-128
Pound, E. 130
Présence Africaine 112, 117, 121
Preto-Rodas, A. 121
Príncipe 120, 127
Prudencio, E. 116

Rabearivelo, J.-J. 112
Rabemananjara, J. 112
Racine, J. 219
Raiza 127
Ranaivo, F. 112
Raponda-Walker, A. 53
Rattray, R.S. 21
Ravell, J. 213
Ravell-Pinto, Th. 213
Research in African Literatures 240
Revue du Monde Noir 104
Rhodes, C. 205
Roberts, S. 137, 149, 150
Roland 59
Romein, J. 129
Rop, A. de 71, 82
Roscoe. A. 129, 136, 142, 206, 213
Rotimi, O. 80, 221, 223
Roumain, J. 104
Rousseau, J.-J. 154
Rubadiri, D. 135, 136, 142, 206
Ruguendo, M. 227
Ruhenì, M. 202

Ruhumbika, G. 197
Rwanda 21, 35, 117

Sahara 11, 87
Saidenberg, N. 106
Saidou, C. 118
Saint-John Perse 113
Salazar, A. de 121
Samkange, S. 205, 207
Samo 20
San 31
Sanders, P.B. 35, 36
Santons, M. dos 13, 123, 125
Santos Lima, M. dos 127
São Tomé 120, 127
Sartre, J.-P. 102, 107, 110, 118, 129
Sassine, W. 174
Schipper, Mineke 25, 26, 30, 51, 52, 53, 59, 65, 164, 239
Schulte-Nordholt, J.W. 89, 95
Sechuana 208
Seid, J.B. 107
Sekou Touré, A. 47, 98
Sena 69
Senegal 12, 21, 22, 24, 34, 59, 103, 107, 112, 113, 160, 167, 169
Senghor, L.S. 98, 100, 102, 105, 109-115, 117, 119, 126, 129, 135, 139, 169
Sentongo, N. 227
Sepamla, S. 150, 214
Seroke, J. 152
Serote, M. 150-152
Serpos, N.T. 235
Serumaga, R. 196
Shaka 97, 98, 149, 222
Shakespeare, W. 180, 219, 220
Sharpeville 145
She-Karisi Candi Rureke 62
Shipley, J.Th. 53
Shona 30, 142, 205
Sierra Leone 34, 36, 87, 134
Silveira, O. 122
Sisulu, W. 147
Small, A. 146
Socé, Ousmane 160
Société Africaine de Culture 112
Soga 38
Somali 33, 201
Somalië 201
Sonfo, A. 81
Song School 139

Sophokles 221
Soromenho, C. 176
Sotho 24, 34, 36, 94, 207, 232
Soukouna, M. 175
Soumaili, G. 117
Soweto 132, 146, 150, 215, 230
Sow Fall, A. 169
Soyinka, W. 112, 128, 129, 131-133, 135, 141, 143, 182, 187-189, 192, 196, 220, 221, 223-226, 235, 236, 239
Spanje 89
Staffrider 149-152, 215
Style, C. 142, 143
Style, O. 142, 143
Sumanguru (Sumaoro) 59, 60
Sunjata 59, 60, 161
Sutherland, E. 221-223
Swahili 30, 33, 87, 101, 137, 196, 197, 227
SWAPO 48
Swaziland 206

Tanganyika 196
Tansi, S.L. 173, 174, 206
Tanzania 137, 196, 203, 204
Tati-Loutard, J.B. 118, 119
Tchicaya U'Tamsi 107
Tedlock, D. 29
Tenreiro, F. 123
Themba, C. 208
Thespis 75
Thomas, D. 182, 183
Thomas, G. 149
Thomas, J. 70
Timboektoe 87
Tiv 82
Tlali, M. 215
Togo 65, 92
Toma 88
Tonga 69
Toomer, J. 103
Towa, M. 110
Transition 201
Traore, B. 219
Travele, M. 82
Treason Trial 212
Tsjaad 107
Tsjokwe 82
Tsjombe, M. 47
Tswana 146, 208
Tucker, A.N. 50

Tutsi 21
Tutuola, A. 157, 182-184, 226, 234
Tweede Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars 90, 101

Ubu 206
Ubangi-Chari 158
Uhuru 135, 136, 141, 142, 197, 198, 199

Vai 87
Vedder, H. 40
Verenigde Staten 90
Verlaine, P. 103
Victor, G.B. 124
Vieira, L. 12, 124, 177-179
Vlaminck, M. de 106
Vulliez, H. 67

Wachtel, E. 181, 202
Waciuma, C. 203
Wade, M. 209
Wagner, J. 103
Wake, C. 119
Wangusa, T. 139
Wanjala, C. 139, 200, 203
Ward, M.R. 142, 204
Wästberg, P. 142
Werk, J. K. van de 12, 214
West-Afrika 20, 21, 22, 24, 26, 30, 32, 52, 57, 64, 69, 77, 81, 94, 96, 112, 117, 128-134, 153, 179-195
Wicomb, Z. 216
Wietie 215
Willemse, H. 146
William Ponty-School 219
Wolfers, M. 127
Wolof 21, 22, 34, 64, 87, 169
Wonodi 134
Wright, D. 192
Wyk, J. van 152

Xhosa 96, 97, 102, 219, 232

Ya-Otto, J. 206
Yondo, E. 49, 115
Yoruba 26, 28-30, 32, 34, 36, 44, 45, 67, 68, 80, 100, 102, 132, 157, 182, 183, 186, 188, 189, 221, 224-226

Zaïre 12, 24, 33, 41, 42, 47, 49, 52, 59, 62, 65, 80, 82, 107, 117, 227
Zambia 142, 204
Zande 41
Zimbabwe 12, 142, 204. 205
Zirimu, P. 17
Zola, E. 181
Zuid-Afrika 11, 12, 92, 96, 112, 130, 144-152, 207-217
Zuid-Arabië 87
Zuidelijk Afrika 24, 30, 36, 48, 69, 92, 97, 120, 144, 204-206
Zulu 24, 34, 38, 68, 69. 97, 146, 149, 208, 219, 232
Zwelonke, D.M. 214