

## *Traditionele en moderne drama-vormen in Afrika*

*Dr. Mineke Schipper*

Het moderne toneel in Afrika is niet los te zien van de orale traditie, die daar nog altijd springlevend is. In de traditionele samenleving horen dans, muziek, zang en literatuur bij het leven van alle mensen: ze hebben een duidelijk maatschappelijke functie en dienen niet alleen als amusement.

Aan de Zaïrese literatuurspecialiste Clémentine Faïk-Nzuji vroeg ik in een interview of toneel in haar land een grote rol speelt.

Ze antwoordde daarop:

'Toneel maakt deel uit van de orale samenleving. 'Modern toneel' wordt in de steden gespeeld. Daarnaast bestaat een derde vorm, die direct op de traditie is geïnspireerd. Ik zal een voorbeeld geven. Vrienden van mij hebben een toneelgroep waarmee ze het traditionele leven improviserend uitbeelden. Ik heb met hen samengewerkt in een onderzoek naar de rol van tweelingen in de traditie. Met behulp van deze informatie hebben ze het 'geraamte' van een verhaal gemaakt, dat door de acteurs tijdens de voorstelling improviserend wordt ingevuld, ook de tekst. Het dagelijks leven wordt erin uitgebeeld, zoals dat in Europa ook gebeurde in de Middeleeuwen. Zoiets heeft groot succes. Iedereen herkent het, uit welk milieu hij of zij ook komt. Als aan het eind de tweelingdans wordt gedanst, staat het publiek spontaan op en begint met de acteurs mee te dansen' (*NRC-Handelsblad*, 1-4-1977).

Deze uitspraak wijst er al op dat toneel en maatschappij in Afrika sterk met elkaar verbonden zijn, evenals acteurs en publiek die samen de voorstelling 'maken'.

De vraag waar toneel vandaan komt en hoe het allemaal is begonnen laat zich moeilijk beantwoorden. Het is onmogelijk om het begin en de ontwikkeling van drama in de menselijke samenleving aan de feiten nauwkeurig te beschrijven. *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 ongeveer 560 voor

Chr. door de Griek Thespis, toen hij zijn religieuze, zingende en dansende koren verrijkte met een gekostumeerde, gemaskerde 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.

Naar de oorsprong van het drama kunnen we verder alleen maar gissen. Algemeen wordt wel aangenomen dat het zich uit religieuze riten heeft ontwikkeld, omdat van een dergelijke ontwikkeling op verschillende plaatsen in de wereld sporen te vinden zijn, met name ook in Afrika: men denke aan de maskeradespelen in Nigeria en tal van dansen en rituelen, zoals bijvoorbeeld Okot p'Bitek deze heeft opgetekend bij de Acholi in Oeganda in *Horn of my love* (1974), waaruit het volgende fragment van 'Offer aan de voorouders' afkomstig 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 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.(a.w.: 94-95).

Dit fragment 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 rechtstreeks te maken met de instandhouding van de clan. Vandaar bijvoorbeeld de zinvolle herhaling van 'Laat kindergeschreeuw gehoord worden' en 'Laat de ondergaande zon het kwaad meenemen': het in vervulling gaan van dergelijke wensen is van levensbelang.

De dramatische expressie is functioneel, dient om de wereld te 'ordenen' en deze zoveel mogelijk onder controle te houden of te krijgen, teneinde het voortbestaan van de gemeenschap te verzekeren. De dans speelt daarbij dikwijls een grote rol. In de dans worden bijvoorbeeld dierbewegingen nagebootst om daarmee macht over bepaalde dieren te krijgen. Er zijn ook zaai- en oogstdansen, regendansen, krijgdsansen, vruchtbaarheidsdansen, dodendansen. Dans is derhalve misschien niet alleen als een ritueel te zien, het is tegelijkertijd een vorm van arbeid die tot een gewenst resultaat moet leiden.

Riten moeten feilloos worden uitgevoerd. Als er iets fout gaat of achterwege blijft, gaat het effect verloren en moet opnieuw begonnen worden. In magische riten zijn dramatische elementen niet weg te denken. Wellicht moeten we, met Van der Leeuw (1955:86), pas van drama spreken wanneer zich een scheiding 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'. Men zou misschien kunnen spreken van protodrama, zolang er nog geen differentiatie bestaat in de rollen van de groep, zolang de groep een eenheid vormt of zoals Van der Leeuw het uitdrukt, zolang er nog geen sprake is van twee groepen, van 'beweging en tegenbeweging'. Het is duidelijk dat het terrein moeilijk af te bakenen is.

Geleidelijk kan de differentiatie groter worden: niemand staat aanvankelijk buiten het gebeuren, ieder speelt zijn rol, al kan die voor de een groter zijn dan voor de ander. Er ontwikkelen zich vormen waarbij de enkeling de dramatische rollen krijgt toebedeeld en de grote meederheid 'publiek' wordt. Een kleine groep treedt plaatsvervangend op voor de hele gemeenschap. Deze beeldt uit wat de hele groep beweegt.

De oudste literatuur wordt mondeling overgeleverd van geslacht op geslacht. In deze orale literatuur is de vertelling, de handeling van het vertellen, essentieel, in tegenstelling tot de - vrij

recente – geschreven literatuur waarbij de nadruk op de *tekst* komt te liggen, omdat deze onveranderlijk is – ook al lezen verschillende lezers zo'n tekst op verschillende manieren.

Bij het vertellen van oude verhalen gaat het om de gesproken of gezongen voordracht. Muziek, zang, dans, mimiek, maskers en kostuums maken de voordracht tot een uniek geheel. De verteller improviseert op bekende thema's, terwijl de opvoering binnen een vast kader verloopt van overgeleverde rituele handelingen, formules en refreinen. De orale traditie vormt nog altijd een belangrijke bron van inspiratie voor de Afrikaanse toneel-schrijver.

Een duidelijke scheiding tussen orale literatuur en drama is moeilijk aan te brengen, omdat orale literatuur altijd gepaard gaat met een vorm van dramatische expressie: de manier waarop de 'inhoud' gebracht wordt is een wezenlijk aspect van die literatuur, precies zoals dat bij modern geschreven drama het geval is. Gevoelens, mimiek, gebaren, intonatie, het werken met ritme en rust, de afwisseling van stemmingen en het inspelen op de reacties van de aanwezigen, dit alles maakt deel uit van het karakter van de Afrikaanse orale literatuur en het is tevens inherent aan drama.

Ruth Finnegan (1970:2) wijst met nadruk op het feit dat bij de bestudering van Afrikaanse orale literatuur de meest fundamentele eigenschap van deze literatuur over het hoofd is gezien, namelijk de betekenis van de voordracht zelf en de noodzakelijke aanwezigheid van acteurs en voordrachtskunstenaar(s) zonder wie deze literatuur 'niet kan worden verwezenlijkt' en zelfs 'niet kan bestaan als literair produkt'.

De vraag of in prekoloniaal Afrika wel van drama gesproken kan worden, is een van die typisch westerse vragen die getuigen van eurocentrisch denken. Meer dan eens hebben zogenaamde Afrikanisten deze vraag ontkennend beantwoord. Cornevin (1970) gaat zelfs zo ver, dat hij zijn boek over Afrikaans toneel opdraagt aan de 'vader' van het Afrikaanse toneel, Charles Béart, directeur van een *École Primaire Supérieure* in de jaren dertig van onze eeuw te Bingerville, waar, volgens Cornevin, het eerste Afrikaanse toneel is geboren – dankzij de voortreffelijke Franse koloniale schoolleiding! Als rechtgeaard Fransman houdt hij er geen rekening mee dat er niet-Franstalige landen zijn in Afrika waar ook toneel bestaat.

Het is uiteraard onjuist om het westerse toneel zoals zich dat de laatste eeuwen heeft ontwikkeld als criterium te nemen om uit te maken of andere volken en culturen 'hèt toneel' 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, dat betekent dat niet dat het toneel 'daar niet zou bestaan', zoals in Europa wel beweerd is.

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 die hij had bijgewoond van Balinees theater, waarin volgens hem niet onze 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 oosterse toneel bestaat uit alles wat er verder nog is. Het westers toneel heeft de theatergedachte geprostitueerd volgens hem en hij vraagt zich af hoe het toch mogelijk is dat het zich beperkt tot woorddialogen op de planken. Hij gaat dan ook op zoek naar een totaaltheater en met hem deden en doen vele anderen in het westen dat ook. Hoe toneel eruit ziet hangt in elke samenleving af van de normen die gehanteerd worden door de groep waarvoor de dramatische vormen in kwestie bedoeld zijn. De hierboven genoemde definitie van Van der Leeuw voorkomt dit soort discussies, maar deze heeft wel het nadeel niet te preciseren om wat voor soort voorstellingen het gaat.

Orale literatuur, zeiden we, is tegelijkertijd ook altijd een vorm van drama. De voordracht, de opvoering is een totaal gebeuren waaraan alle aanwezigen deelnemen, hetzij door te vertellen of muziek te maken, hetzij door mee te klappen, te dansen of refreinen te zingen. Er wordt voortdurend gereageerd in goedkeurende of afkeurende zin, zowel op de 'vorm' als op de 'inhoud'. Zodoende fungeren de aanwezigen rechtstreeks als critici en iedereen is nauw betrokken bij het geheel. Er is dan ook sprake van een totaaltheater, in twee opzichten. Ten eerste door de zoëven genoemde rol die het publiek speelt. Woord, dans, muziek en zang hebben een gemeenschapskarakter en zijn gericht op de dialoog tussen twee groepen of tussen enkeling en groep. Dans en muziek vormen nog altijd een belangrijk be-

standdeel van het Afrikaanse toneel, ook in veel zogenaamde moderne stukken van westers beïnvloede Afrikaanse toneel-schrijvers. Het Afrikaanse traditionele toneel is ook totaaltheater in een ander opzicht: de verteller is meestal ook tegelijkertijd dichter, zanger, musicus en acteur.

Hij is *dichter* omdat hij de overgeleverde 'teksten' op zijn eigen manier, improviserend, herschept op basis van zijn kennis en meesterschap, dankzij zijn beheersing van de traditionele literatuur;

hij is *zanger* omdat hij de tekst geheel of gedeeltelijk zingt;

hij is *musicus* omdat hij zichzelf daarbij begeleidt op een eigen instrument, al is er soms ook een heel orkest van slaginstrumenten, tamtams, xylofonen enzovoort;

hij is *acteur* omdat hij een of meer rollen uitbeeldt in woord en gebaar.

In de literatuur- en cultuurgeschiedenis is het altijd moeilijk om tijdperken, perioden, stromingen van elkaar af te grenzen: er is altijd sprake van beïnvloeding over en weer. Dit geldt zeker ook voor de wederzijdse invloed die orale en geschreven literatuur op elkaar hebben uitgeoefend en nog steeds uitoefenen. Ten onrechte zijn beide al te dikwijls als twee volledig verschillende zaken behandeld: de orale literatuur hoorde bij de antropologie, de geschreven literatuur bij de letterkunde.

Op het gebied van het drama zou het absoluut onjuist zijn te doen alsof traditionele en moderne drama-vormen niet met elkaar te maken hebben. De orale traditie zet zich voor een deel gewoon voort in de geschreven literatuur, ook op het gebied van drama. In een aantal moderne stukken blijft de verteller een belangrijke rol spelen, zoals dat van oudsher het geval is geweest en dat geldt ook voor een aantal andere procédés die gehanteerd worden in hedendaags toneel in Afrika.

Alvorens nader op deze procédés in te gaan, is het wellicht zinvol enige aandacht te schenken aan de verschillende traditionele literaire genres, waarvan een aantal elementen in het moderne drama terug te vinden zijn. Ik kan in dit verband niet veel meer doen dan de meest bekende genres opnoemen en een enkel voorbeeld geven.

Voor meer informatie verwijs ik naar mijn boek *Toneel en maatschappij in Afrika* (1977).

Het begrip mythe is moeilijk te omschrijven en het is bovendien bijzonder controversieel. Ik spreek hier liever over 'verhalen van het begin', zoals de Oegandees Tom Omara dat doet in zijn *The Exodus* (1972): iedereen begrijpt dan meteen wat er bedoeld wordt. Het gegeven van dit stuk is ontleend aan een eeuwenoude geschiedenis die zich afspeelt in wat nu Acholiland heet, ten oosten van de Nijl, in het noorden van Oeganda. Oorspronkelijk moet het een aetiologische vertelling geweest zijn, waarin wordt uitgelegd waarom twee verwante clans niet aan dezelfde kant van de rivier wonen.

In de moderne versie van Omara wordt het drama geïntroduceerd door een verteller die om zich heen een groep kinderen heeft verzameld – ze kunnen voor het toneel zitten of te midden van het publiek. Via vragen en antwoorden komen ze uit op een punt waar het stuk wordt overgenomen door de 'echte' acteurs. Omara voegt er expliciet aan toe, dat in plaats van genoemde introductie dit gedeelte ook, net als in de overlevering, door één enkele verteller zou kunnen worden samengevat als volgt:

'Lang, heel lang geleden, voordat er nog maar iemand geboren was, liet God, de Vormer, de Naamloze, een Eerste Mens neer op de aarde. Zijn naam was Lwo. In die tijd was de wereld zo kaal als een ei. Er waren nog geen huizen, auto's, kleren of mensen. Alleen deze ene man, Lwo. Uit deze Lwo zijn dus alle mensen die nu leven voortgekomen, ook jullie en ik. Lwo had later een kleindochter die een drieling kreeg. Op het leven van deze broers rustte een vloek, doordat ze voortdurend ruzie maakten en jaloers op elkaar waren. Op een dag kwam er een zo grote ruzie, dat een deel van de familie zich voorgoed aan de overkant van de rivier vestigde'.

Het conflict ontstaat doordat een van de broers zonder het te vragen de voorvaderlijke speer van de oudste broer meeneemt om een olifant te doden, als de eigenaar van die speer niet thuis is. De inleiding wordt overgenomen door de acteurs, na het zingen van een Acholi-lied, zoals dat in de traditie noodzakelijk was, voordat een plechtige gebeurtenis uit het leven van de allereerste voorouders geopenbaard mocht worden.

De taal van het hele stuk is enigszins verheven, het is geschreven in vrije verzen. Het eindigt met een ceremonie, waarbij de beide broers op hun gekruiste speren zweren, dat ze – voorgoed – uit

elkaar zullen gaan. Zo wordt de verdeeldheid van het geslacht van Lwo uitgelegd: daarna heeft de oudste zoon zich op de oostelijke oever van de Nijl gevestigd, terwijl de beide jongere broers op de westelijke oever bleven wonen. De mythe wordt nog altijd verteld.

Omara's *Exodus* staat nog vrij dicht bij de oude overgeleverde vertelvorm, zowel door de rol van de verteller als door het thema en het plechtige taalgebruik.

### *Het epos*

Een ander literair genre uit de orale traditie is het heldendicht, dat overal in de wereld voorkomt. Ook in Afrika is het van oudsher een geliefd soort literatuur. Het traditionele heldendicht is meer dan de weerspiegeling van historische gebeurtenissen. De dramatische verteller van het epos wil in de eerste plaats zijn publiek boeien en hij maakt als kunstenaar de geschiedenis ondergeschikt aan zijn eigen verbeelding. Er blijft wel altijd een ondergrond van waarheid aanwezig, van waaruit de creatieve verbeelding van de dichter-verteller verder werkt. Het epos gaat altijd over een of meer historische personen wier roemrijke daden voortleven in de herinnering van de latere generaties. Het is een kenmerk van het epos dat de hoofdfiguur, de held om wie het gaat, echt heeft bestaan. Historische elementen als veldslagen, veroveringen, enzovoort zijn authentiek. De held wordt echter in het epos heldhafter en zijn daden wonderbaarlijker dan ze in werkelijkheid ooit geweest zijn. In het epos komen ook wonderen voor en toverij; goden en geesten spelen er soms een grote rol in. De held is meer dan een mens geworden, hij is meer dan een 'gewone' voorvader en wordt vaak vereerd als een godheid. Epische helden in West-Afrika zijn bijvoorbeeld *Soundjata* bij de Malinké in Mali, *Ozidi* bij de Ijaw in Nigeria. J. P. Clark heeft van de Ijaw-traditie gebruik gemaakt bij het schrijven van zijn toneelstuk *Ozidi*, dat gaat over deze epische held.

Een van de bekendste helden uit de Afrikaanse literatuur is uiteraard Chaka, de Zoeloheld. Het is opvallend te constateren dat Chaka zo dikwijls als epische held het toneel is binnengehaald in heel Afrika, zelfs en vooral in Franstalig West-Afrika. Hoe zou het te verklaren zijn dat een aantal moderne schrijvers zich juist door het verhaal van deze Zoeloe-held hebben laten inspireren tot vrije toneelbewerkingen? Senghor (1964), Seydou

Badian (1962), Djibril Tamsir Niane (1971) en verscheidene andere schrijvers hebben elk op hun beurt een eigen visie gegeven op de figuur van Chaka. Senghor laat vooral de hartstocht en de opofferingsgezindheid van de held zien, terwijl Seydou Badian het thema van zijn dood kiest en hem duidelijker als een zwarte militante strijder afschildert dan Senghor. Na hen schreef Abdou Anta Kâ 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 vooral in Chaka de man gezien die een volk omsmeedt tot natie, hij draagt het stuk dan ook op aan Sekou Touré (*Amazoulou*, 1970).

Over Chaka zegt Mphahlele in *The African Image* (1962:169): 'The Tshaka-figure has always excited the most heroic instincts in the African; this, in spite of the array of white historians who have always represented Tshaka, the Zulu King, as nothing more than a barbarian; a sadistic savage without a drop of mercy'.

Uiteraard kan iedere held uit elke traditie voor een nieuw doel bewerkt en opnieuw geïnterpreteerd worden. Dat is in het geval van Chaka gebeurd: toch hebben de verschillende Chaka-drama's die aan het oorspronkelijke epos ontleend zijn gemeen, dat ze allemaal proberen door middel van een historische held het roemrijke verleden in ere te herstellen en af te rekenen met de koloniale overheersing die daar geen oog voor had. Elke dramaturg benadert de held op zijn eigen manier en vanuit zijn eigen context en op die manier blijkt niet alleen Chaka, maar ook elke mogelijke andere oorspronkelijke held in de woorden van de Nigeriaan Ogunbesan 'a king for all seasons' (1973).

#### *Over gewone mensen*

Overgeleverde verhalen over mensen, wijze en dwaze mensen, gelukkige en ongelukkige mensen, bestaan in grote overvloed en soms is op zo'n verhaal in Afrika een toneelstuk gebaseerd. De Ghanese Ama Ata Aidoo baseert zich in *Anowa* op het overbekende verhaal van het eigenzinnige mooie meisje dat alle vrijers die haar ouders voorstellen van de hand wijst om zelf haar keus te bepalen, waarna blijkt dat ze met een duivel is getrouwd. De les is dat iedereen zich moet houden aan bestaande regels waarbij de vrouw niet veel heeft in te brengen, want, zie je wel,

anders loopt het met het meisje verkeerd af. Ama Ata Aidoo heeft het oude verhaal bewerkt. Ze laat het spelen in de tijd waarin de slavenhandel bloeit en de man van Anowa is dankzij zijn slaven schatrijk geworden, maar Anowa is niet gelukkig. Er kan op het houden van slaven geen zegen rusten, het is tegen de wil van de goden – onvruchtbaarheid is het gevolg en het stuk eindigt met zelfmoord. De schrijfster hanteert het Engels dusdanig dat het de Afrikaanse context adequaat weergeeft. In de dialogen tussen een oude man en een oude vrouw is het taalgebruik poëtisch, rijk aan spreekwoorden en metaforen met een *couleur locale*. Als ouderen nemen zij al enigszins afstand van de gebeurtenissen. De moeder van Anowa vertegenwoordigt het conventionele gedragspatroon, dat in contrast is met de ideeën van haar halsstarrige dochter. Ze redeneert praktisch en haar taal is simpel:

'Ik wil dat mijn kind  
Een gewone vrouw is.  
Dat ze trouwt en  
Een stuk land bewerkt  
En gelukkig is omdat ze  
Haar pepers en uien ziet groeien  
Een vrouw als zij  
Hooft kinderen te krijgen,  
Veel kinderen,  
Zodat ze het zich kan veroorloven  
Er een paar te verliezen' (Aidoo 1973:12).

#### *Dieren als personages*

Verhalen over dieren zijn er te over. In veel voorstellingen worden van oudsher dieren geïmiteerd. Maskers van dieren worden gebruikt in rituelen en maskerades. Fabels zijn als overal elders de eeuwen door verteld. Er bestaan hele cycli rond de schildpad, de gazelle, de haas en de spin. Geschreven toneelstukken die op dierverhalen zijn gebaseerd komen veel minder vaak voor. Ik ken ze eigenlijk alleen uit Ghana, waar bijvoorbeeld Efua Sutherland ze heeft bewerkt. Een bekend genre vormen in Ghana de *Anansesem*. Dit woord duidt zowel het corpus van verhalen aan (dat gevormd wordt door de cyclus van Ananse-vertellingen die in Ghana bijzonder populair zijn), als ook de opvoering, de voorstelling van deze verhalen. Efua Su-

therland heeft dit traditionele toneel bewerkt in de dramastudio te Accra. De spin Ananse is eigenlijk een soort *Elckerlyc* die de mensen laat zien wie ze zijn en hoe eigenschappen als gierigheid, ambitie, onnozelheid of slimheid in de eigen samenleving hun uitwerking hebben. Er kan geweldig gelachen worden om Ananse en zijn streken, maar de les ervan ontgaat niemand, zoals blijkt uit het gezegde: 'Als Ananse wordt afgemaakt, is de samenleving verloren'. Een voorbeeld van een Anansesem is *The marriage of Anansewa* (Sutherland 1975). De schrijfster noemt dit 'a storytelling drama'. De verteller speelt inderdaad een grote rol in dit soort toneelstukken. Hij heeft tot taak het verhaal in de eigentijdse context te plaatsen. Het is kenmerkend voor de orale literatuur dat deze met de tijd meegaat. In vele orale verhalen zoals ze nu verteld worden, komen moderne verschijnselen voor als geld, geweren, boeken, flatgebouwen, radio's, televisie, vrachtwagens en zelfs paardenraces of de voetbalpool – het wordt allemaal zonder enige moeite ingevoerd in het verhaal. In *The marriage of Anansewa* (1975) zijn ook elementen te vinden zoals de typemachine van zijn dochter en de telegrammen die de PTT bezorgt, waaruit blijkt dat Ananse met zijn tijd is meegegaan. In een voorwoord legt de schrijfster uit hoe ze te werk is gegaan bij haar toneelversie van dit Ananse-verhaal. Ze heeft de verteller in zijn alwetende rol gelaten: als vanouds is hij op de hoogte van wat zich zal afspelen, komt hij tussenbeide in de handeling en levert er commentaar op. Ook is hij degene die het publiek bij het gebeuren betreft, zich tussen de mensen begeeft om hun reacties te vragen op een bepaalde penibele spelsituatie. Ze handhaaft ook de muzikale intermezzo's die altijd al kenmerkend waren voor de *Anansesem*. Deze intermezzo's worden *mboguo* genoemd. De verteller kan ze inleiden, maar ze kunnen ook improviserend worden ingezet door een willekeurige aanwezige, en er kan bij gedanst worden door het publiek. Soms voert een van de spelers een komisch solospel uit met dans en mime. De *Anansesem* worden ook altijd ingeleid met een serie *mboguo's*, en zoals zo vaak in de traditie – en terug te vinden in modern toneel – is een plengoffer nodig voordat de verteller kan optreden (vergelijk ook het begin van J. P. Clark's *Ozidi*). Het zingen van de *mboguo's* gaat gepaard met handgeklap en tamtamritme. Dergelijke muzikale intermezzo's nemen een grote plaats in in *The marriage of Anansewa*: spelers, musici, danser, en voorzangers fungeren samen als participierend publiek, voor het geval dat de

'gewone' mensen niet helemaal mee te krijgen zouden zijn – een probleem dat zich in de oude samenleving niet zou voordoen, maar waar Efua Sutherland kennelijk al mee te maken heeft, anders zou ze dergelijke aanwijzingen voor de opvoering niet geven.

### *De klucht*

Het laatste hier te behandelen genre is de *klucht*. Deze onderscheidt zich qua inhoud nauwelijks van het hierboven behandelde genre van de *Anansesem*, maar de vorm is heel anders. De klucht wordt door verschillende acteurs gespeeld die elk een type voorstellen uit het dorpsleven. Jagers, krijgslieden of boeren spelen de hoofdrol. De bekendste thema's zijn de jaloerse echtgenoot die belachelijk gemaakt wordt, de lichtzinnige vrouw, de opschepper, de betrapte geliefden, de schurk, de gulzigaard enzovoort. Het zijn komische stukken zoals ze overal ter wereld spontaan ontstaan, tot lering en vermaak van het publiek. Het loopt altijd weer goed af, de problemen worden opgelost, de strijdbijl begraven, het kwaad gestraft en de deugd beloond. Het succes van dergelijk toneel hangt grotendeels af van het speel- en improvisatietalent van de acteurs, zij maken eigenlijk al spelend het stuk en zorgen voor de komische effecten. Het gaat om een opeenvolging van snelle handelingen, zonder dat er rust en ruimte is voor veel zang en dans. Er is altijd iemand die een ander achterna zit, dat hoort er helemaal bij.

Een voorbeeld is *The Mirror* (1972) van Mukasa-Balikuddembe, die de oude versie heeft opgetekend in het Runyoro/Rutoro, een van de talen van zijn land Oeganda. Daarna heeft hij deze tekst vertaald en opnieuw gedramatiseerd. Het gegeven van de vermeende ontrouw is altijd bijzonder dankbaar. In *The Mirror* zien we Bamuroga, zijn vrouw Kabuleeta en een buurman. Bamuroga heeft voor zijn vrouw die een paar dagen naar haar ouders is geweest als verrassing een grote spiegel gekocht, 'de eerste van het hele dorp', maar als Kabuleeta thuiskomt – haar man is er niet – en in de spiegel kijkt, trekt ze de verkeerde conclusies:

Kabuleeta:

'Zo, zo er is dus een andere vrouw in huis. Mijn man heeft iemand gevonden om mij te vervangen in mijn afwezigheid, he? Ik zal haar eens

vertellen wat ik daarvan denk. (Ze praat tegen haar eigen spiegelbeeld.) Ik zie dat jij hier de baas speelt in huis. Ik zal je maar vast waarschuwen, dat ik niet onder één dak eten wil koken met een gluisperige hoer. Zie je deze kommen, deze borden, deze pannen? Nou, die heb ik met het geld van mijn eigen moeder gekocht en ik neem ze mee terug naar huis. Jij koopt je eigen spullen maar ...'(a.w.:13)

Als Bamuroga argeloos binnenkomt, maakt zijn vrouw een enorme scène, waar hij van zijn kant niet onbewogen onder kan blijven. Een buurman komt op het lawaai af en slaagt er uiteindelijk in te bemiddelen.

Steeds weer blijkt hoe sterk de traditie doorwerkt in het Afrikaanse hedendaagse toneel. Dat geldt niet alleen voor elementen uit de oude *genres* zoals we die hier bespraken, maar ook voor tal van *procédés* uit de traditie. We noemden al de verteller die het stuk inleidt of het encadreert. Hetzelfde geldt voor het hanteren van de taal: uitdrukkingen, spreekwoorden, beelden hebben een eigen functie in de dialoog. Zo zullen bijvoorbeeld oude mensen een ander taalgebruik hebben dan jongere. Ze werken dikwijls veel meer met spreekwoorden en metaforen, zoals al werd opgemerkt in verband met Ama Ata Aidoo's *Anowa*. De functie en de bedoeling van een bepaald idioom worden onmiddellijk begrepen door de toeschouwers voor wie dit toneel geschreven is.

Soms komt gebruik van verschillende talen in één stuk voor. De bewoners van Afrikaanse grote steden zijn meestal twee- of drietalig. Daarvan maakt de populaire toneelschrijver, die zich richt op een publiek in de volkswijken, dankbaar gebruik om zijn stuk een extra dimensie te geven. Een voorbeeld ervan was voor mij het kerstspel dat ik in 1965 zag opvoeren in Kisangani: het werd gespeeld in het Kiswahili (de plaatselijke taal); de erin voorkomende soldaten spraken Lingala (de taal van het leger in Zaïre), terwijl de 'ambtenaren' in de scène waarin iedereen zich op bevel van de keizer moest laten inschrijven, Frans spraken (de taal zowel van de ex-bezetter als van de Administratie). Dit voorbeeld laat zien hoezeer de keus van de taal voor een bepaalde rol op zichzelf al van betekenis is voor de *insider*. Michael Etherton, die de uitgave van twee bundels *African plays for playing* (1975a en b) verzorgde, komt tot dezelfde conclusie in een artikel waarin hij op het taalgebruik van 'volksdramaturgen' ingaat aan de hand van voorbeelden uit het werk van de Zambiaan Kasoma en de Kameroenees Musinga.

Het spreekt vanzelf dat het toepassen van traditionele *procédés*

niet automatisch een artistiek hoogstaand resultaat garandeert, zoals door bekende Afrikaanse literatuurwetenschappers herhaaldelijk is benadrukt (zie bijvoorbeeld Jones 1976).

Het feit dat de orale traditie zo'n duidelijke bron van inspiratie vormt voor de Afrikaanse toneelschrijver, betekent niet, dat de thematiek van de stukken op het verleden gericht zou zijn. Confrontatie met het kolonialisme, traditie en verandering, en de problematiek van de grote stad zijn mijns inziens de drie grote thema's die veel toneelschrijvers bezig houden.

Deze thema's hebben met de westerse invloed in Afrika te maken. Ook de vormen van het Afrikaanse moderne drama zijn beïnvloed door westerse toneelvormen. Deze invloeden komen onder meer tot uiting in 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 er van een verhoogd toneel, in plaats van de vloer gebruik gemaakt 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 dat 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.

In zijn inleiding bij een speciaal nummer over drama van *African Literature Today* (1976), zegt Eldred Jones, dat populaire stukken bijna nooit worden uitgegeven en dat uitgegeven stukken niet vaak populair zijn bij het Afrikaanse publiek. Volgens Jones moet de 'taal van het oor' bij de toneelschrijver prioriteit hebben boven de leestaal, en zou publikatie voor de dramaturg van secundair belang moeten zijn (1976:8). In de praktijk blijkt het vaak andersom te zijn, met als gevolg daarvan een groeiende kloof tussen volkstoneel en literair toneel.

Jonge toneelschrijvers beginnen zich te realiseren dat er veel meer te doen is dan zich te beperken tot een klein publiek van school en universiteit. Het volkstoneel in de stad is er een voorbeeld van. De naam van Kasoma werd in dit verband al genoemd.

De volkstoneelschrijver laat zich in zijn werk niet alleen inspireren door het leven van de gewone man in de stad, maar hij schrijft zijn stukken vooral ook voor deze gewone man, het publiek van mensen in de townships, en niet voor de kleine bovenlaag. Etherton (1976) spreekt in dit verband van een *urban pop culture* die zich in de stad heeft ontwikkeld, een mengsel van traditionele en nieuwe elementen, waarvan het resultaat erg origineel kan zijn. Helaas lijken de officiële regeringsvertegenwoordigers die over subsidies moeten beslissen meer dan eens misprijzend over deze nieuwe volkscultuur te oordelen, aangezien in de meeste onafhankelijke landen in Afrika de zogenaamde authenticiteit van de traditionele overlevering en de niet-westers beïnvloede creativiteit als norm wordt gehanteerd voor wat artistieke waarde heeft en wat niet. De mensen in de volkswijken dansen hun eigen dansen zonder zich af te vragen wat er westers aan is en wat authentiek. Etherton vergelijkt het toneel van volksschrijvers als Kasoma met de Ghanese *Concert Parties* en de Nigeriaanse volksopera of Sentongo's theater in Oeganda. Gelijksoortige tendenzen vertoont ook het werk van Zuidafrikaanse toneelgroepen in de townships in dat land, zoals dat door de zwarte, nu verboden, studentenbeweging SASO werd opgezet. Dergelijke groepen werken meestal zonder officiële tekst om aan de censuur te ontkomen. De belangstelling voor dit bewustmakende toneel dat onmiddellijk met de lokale context te maken heeft is enorm groot. Ook in onafhankelijk Afrika wordt de kritiek op de bevoorrechte elite die de macht in handen heeft steeds sterker. Schrijvers en zeker ook toneelschrijvers lopen risico's door in boeken of op het toneel het eigentijdse onrecht aan de kaak te stellen. Een recent voorbeeld is Ngugi wa Thiongo die gevangen zat vanwege zijn literair werk. De druppel die voor de Kenyaanse overheid de emmer deed overlopen was een toneelstuk dat voor de 'gewone' mensen in hun eigen taal (het Kikuyu) werd opgevoerd en waarin de maatschappijkritiek niets aan duidelijkheid te wensen overliet.

Dat toneel in Afrika zich verre houdt van wat in het westen wel l'art-pour-l'art is genoemd, moge inmiddels duidelijk zijn ge-

worden. Dit geldt ook voor het westers beïnvloede 'literaire' toneel. Er wordt nog altijd veel muziek gemaakt en gedanst in Afrikaanse toneelstukken en het publiek wordt zoveel mogelijk bij het gebeuren betrokken. In het westen wordt op allerlei manieren geëxperimenteerd met dramatische expressie: men voelt er steeds sterker de behoefte om de relatie tussen drama en toeschouwers en die tussen toneel en maatschappij opnieuw te concretiseren. Bij het zoeken naar nieuwe expressie-vormen zou het voor de mensen hier in het westen heel verhelderend kunnen werken om zich te verdiepen in de mogelijkheden op dit terrein zoals die in Afrika bestaan vanuit de traditie.

## *Geraadpleegde literatuur*

- Aidoo, Ama Ata, *Anowa, a play*, Longman, London 1970
- Artand, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1977
- Badian, Seydou, *La Mort de Chaka*, Présence Africaine, Théâtre, Paris 1962
- Clark, J. P., *Ozidi, a play*, Oxford University Press, London/Ibadan 1966
- Cornevin, Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Le livre africain, Paris 1970
- Etherton, Michael, (Ed.), *African plays for playing*, Vol. II: Plays by Kasoma, Musinga and Udensi, Heinemann, London 1975b
- Etherton Michael, (Ed.), *African plays for playing*, Vol. II: Plays by Kasoma, Musinga and Udensi, Heinemann, London 1975b
- Finnegan, Ruth, *Oral literature in Africa*, At the Clarendon Press, Oxford 1970
- Jones, Eldred. D., Editorial to *Drama in Africa*, in: *African Literature Today*, 8: VII-VIII, 1976
- Jones, Eldred. D., Progress and civilization in the work of Wole Soyinka, in: Heywood, Christopher, (Ed.), *Perspectives on African Literature*, Heinemann, London 1971b
- Kâ, Abdou Anta, *La Fille des dieux. Les Amazoulous. Pinthioum Fann. Gouverneurs de la Rosée*, Théâtre, Présence Africaine, Paris 1972

Leeuw, G. van der, *Wegen en grenzen*. Een studie over de verhouding van religie en kunst, Paris, Amsterdam 1955

Mphahlele, E., *The African Image*, Praeger, New York 1962

Mukasa-Balikuddembe, Joseph, *The Mirror*, in: Cook, David and Lee, Miles (Eds.), *Short East African Plays*, Heinemann, London 1972

Nénékhaly-Camara, Condetto, *Continent Afrique suivi de Amazoulou*, préface de Mario de Andrade, Oswald, Collection théâtre, Paris 1970

Niane, Djibril Tamsir, *Sikasso ou la dernière citadelle*, suivi de *Chaka*, préface de Ray Autra, Oswald, Collection théâtre, Paris 1971

Ogunbesan, Kolawole, A king for all seasons, Chaka, African literature, in: *Présence Africaine*, 88 (4), p. 197-217, 1973

Omara, Tom, *The Exodus*, in: Cook, David and Lee, Miles (Eds.), *Short East African Plays in English*, Heinemann, London 1972

P'Bitek, Okot, *Horn of my love*, Acoli poetry of Northern Uganda, Heinemann, London 1974

Schipper-de Leeuw, Mineke, *Toneel en maatschappij in Afrika*, Van Gorcum, Assen/Amsterdam 1977

Senghor, L. S., *Poèmes*, Seuil, Paris 1964

Sutherland, Efua T., *The Marriage of Anansewa*. A storytelling drama, Longman, London 1975