

TERZIJDE

VOLKSTHEATER IN AFRIKA : VERSLAG VAN EEN WORKSHOP MET KARIN BARBER

Op 8 en 9 november 1999 werd aan de Universiteit Gent een workshop gehouden over 'Popular Theatre in Africa', georganiseerd door de Interdisciplinaire Onderzoeksgroep Africa (IDOGA)¹. De workshop werd geleid door Karin Barber (University of Birmingham, UK). Zij gaf een inleidende lezing over de algemene kenmerken van populaire cultuur in Afrika. Daarop volgden een seminarie over methodologie in de studie van populaire cultuur, met als illustratie haar eigen werk over Yoruba populair theater, en een analyse van het stuk *Laniyonu* van de Oyin Adejobi Company, het theatergezelschap waar zij zelf drie jaar deel van uitmaakte. Tenslotte hield professor Barber een namiddag vrij voor studenten die een project wilden uitwerken over populair theater in Afrika. Aan het programma namen een dertigtal studenten uit de opleidingen Afrikanistiek en theaterwetenschappen deel.

Karin Barber leidt het *Centre of West African Studies* van de University of Birmingham². Zij onderwees lange tijd aan de University of Ife, Nigeria, en in dat land verrichtte zij veldwerk naar Yoruba gesproken en geschreven literatuur en Yoruba religiositeit³. Zij publiceerde belangwekkende studies over de orale *Oriki* poëzie, populair, reizend Yoruba theater en de Yoruba romanliteratuur⁴. Haar boeken en artikels gaan steeds uit van grondig etnografisch veldwerk, behandelen kwesties als genealogie, moderniteit, heterogeniteit en de lokale betekenis van deze literatuur, en komen uit bij pertinente theoretische bevindingen over antropologie, culturele studies, postkolonialisme en postmodernistische literatuurkritiek. De meeste van deze onderwerpen kwamen aan bod tijdens deze workshop. Ik vat hieronder de woorden van Karin Barber tijdens de workshop samen, en verwijs daarbij uitgebreid naar haar werk en andere relevante literatuur.

Afrikaanse populaire cultuur

Het algemene beeld van Afrikaanse cultuur richt zich op stereotiepe emblemen, zoals het masker als symbool van het traditionele Afrika, of de in Europese talen geschreven moderne literatuur, als uitdrukking van het contemporaine Afrika. Tussen deze twee extremen situeert zich een enorm veld aan producties van cultuurvormen waaraan de meerderheid van de Afrikaanse bevolking deelneemt. Deze werken zijn echter niet traditioneel, puur, authentiek of louter

inheems - kenmerken waar de westerse, exotiserende blik van uitgaat of naar zoekt. Tevens kan men ze niet exclusief omschrijven als producten van geglobaliseerde of cosmopolitische culturele bewegingen, zodat het analytisch apparaat van postkoloniale of postmoderne theorieën tekortschiet om deze populaire producten te bestuderen. Barber benadrukt dat deze populaire cultuur lokaal geproduceerd wordt, in lokale, Afrikaanse talen, met lokale betekenissen en vragen als onderwerp, eerder dan dat gericht zou zijn op 'writing back at the empire', wat postkoloniale theorieën veronderstellen in hun studie van niet-westerse literatuur⁵.

Het begrip 'Afrikaanse populaire cultuur' is niet eenvoudig te definiëren. Met Johannes Fabian⁶, een andere Afrikanist die zich extensief met populaire cultuur heeft beziggehouden, meent zij echter dat de term de aandacht heeft doen richten op cultuurvormen die voorheen nooit werden onderzocht. Wanneer zij het geheel aan publicaties over Afrikaanse populaire cultuur overziet⁷, kan zij een aantal gemeenschappelijke kenmerken distilleren, waaronder de volgende drie.

(1) Artisanale productie.

Populaire cultuurproducten worden in gigantische hoeveelheden uitgebracht door kleine ambachtelijke groepen, die gebruik maken van productietechnieken en commerciële technieken ontwikkeld in de informele economische sector die zeer groot en inventief is in Afrika. De geschiedenis van een theatergezelschap bijvoorbeeld hangt zeer nauw samen met de biografie van haar stichter. Het gezelschap draagt zijn naam en vormt een familiale band. Zoals Barber zelf ervoer, leren nieuwe leden het acteren 'on the job', en krijgen ook andere taken toegevoegd, van elektricien tot aankondiger. Aanvankelijk krijgen acteurs hun tekst woordelijk aangereikt, later worden zij in staat geacht hun eigen dialogen te ontwikkelen binnen vast omkaderde scènes en settings. Wanneer een product is ontwikkeld, dan wordt het eindeloos hermaakt, maar met telkens kleine verschillen: we moeten hier gewagen van multiplicatie en proliferatie, eerder dan herhaling. Populaire theaterstukken gaan jarenlang mee, maar scènes gaan en komen, en de inhoud wordt aangepast naar tijd en plaats⁸.

Centraal in dit hele artisanale proces staat de *idee van productie*, het steeds opnieuw creëren van handeling en betekenis. Deze idee wordt ook gedeeld door het publiek, dat de interpretatie van het stuk voor zichzelf opeist. Het publiek benadert het stuk actief en hoopt er een, meestal morele, boodschap uit te kunnen puren. De consumptie van het cultuurproduct wordt een spektakel, en nieuwe genres worden geactiveerd in de receptie van het product⁹.

(2) *Gericht op vernieuwing, in combinatie met traditionele beelden.*

Populaire cultuur is uiterst heterogeen, ze bevat traditionele vormen en motieven, maar de genres zijn van recente, koloniale of postkoloniale origine en worden als 'nieuw' en 'modern' ervaren. Inherent aan deze 'moderniteit' is dat deze genres voortdurend verrijkt worden met nieuwe elementen die de kunstenaars overal oppikken. Na toernees in de Yoruba diaspora in de Verenigde Staten bleken theatergezelschappen allerlei Amerikaanse symbolen, beelden en materialen te hebben geïncorporeerd in hun producties¹⁰. Barber verwees ook naar zichzelf: hoe zij bij het eerste gesprek met de theaterdirecteur meteen ingeschakeld werd in de toneelstukken als interessant, verrassend element:

In the hotly competitive world of Yoruba popular theatre, I was a novelty which other theatre companies did not have – a selling point (...) [but] there was a sense in which this gimmick was particularly significant to the popular theatres' projects (...) It signified the acquisition of exogenously produced novelty in an exemplary form. (...) The openness and novelty-seeking of modern popular genres can be understood as a specific, but perpetually repeated, conversation with the conditions of colonial and post-colonial modernity¹¹.

Barber waarschuwt voor een binaire kijk op Afrikaanse cultuur als mengeling van inheemse tradities en westerse moderniteit. Zelfs theorieën over hybriditeit en creolisatie, die de niet-westerse kunsten als geïndiginiseerd willen benaderen, schieten hier tekort omdat zij met hun analytische scheiding van verschillende elementen van de nieuwe genres de betekenis en handeling van deze kunsten onvoldoende beschouwen¹². Het is maar de vraag of de scheiding van 'cosmopolitische' en 'traditionele' elementen als zodanig ervaren wordt door het publiek. Barber verwijst hier naar Nigeriaanse popmuziek. In *juju* muziek bijvoorbeeld bracht de introductie van de traditionele *dundun* trom een grote vernieuwing van het genre teweeg. De recente *fuji* muziek lijkt qua vorm en inhoud bijzonder eclectisch, postmodernistisch te zijn, maar sluit dicht aan bij de traditionele *Oriki* poëzie. De onmogelijkheid van de binaire kijk werd ooit perfect verwoord door *juju* muzikanten: "Our tradition is a very modern tradition"¹³.

(3) *Nieuwe vormen van representatie en mensbeeld.*

Tijdsgebrek verhinderde Karin Barber dit kenmerk uit te diepen, maar zij wees erop dat populaire cultuur het alledaagse leven uitbeeldt, in tegenstelling tot traditionele kunst. Maar ze is daarom nog niet realistisch te noemen, omdat het doel van deze kunst telkenmale moralistisch van aard is. Populaire cultuur is "true not

in the sense of being mimetic representations of reality, but rather in the sense of being *applicable* to reality"¹⁴. Stereotypes bijvoorbeeld worden veelvuldig gebruikt omdat ze het publiek de mogelijkheid bieden een verhaal vlug te begrijpen en zo een eigen interpretatie te activeren.

Populaire cultuur¹⁵ beeldt de sociale ongelijkheid uit vanuit het perspectief van de lagere sociale klassen. Pijn veroorzaakt door onrecht en onmacht wordt herinnerd, maar vergezeld van parodiërende elementen en de hoop op een beter lot. De machtigen worden echter niet tot het uiterste bespot, belangrijker is de aspiratie een betere toekomst te verwerven door scholing, hard werken en het vinden van de juiste vrienden en kanalen. Populaire cultuur is daarom geen vorm van weerstand tegen een verdrukkende sociale orde, ze oscilleert eerder tussen escapisme en collaboratie. Deze tegenstellingen botsen ongemakkelijk met elkaar, en het is pas in de intense interactie met het publiek dat populaire cultuurvormen een volledige coherentie bereiken. Populaire cultuur biedt haar publiek een contradictorisch amalgaam aan waaruit het zelf een interpretatie samenstelt, op de actieve wijze zoals hierboven beschreven. Deze 'keuzemogelijkheid' wordt als onderdeel gezien van de moderniteit van de populaire genres.

Yoruba populair theater

Het theatergezelschap de Oyin Adejobi Company, waar Barber deel van uitmaakte begin jaren 1980, was één van de meer dan honderd groepen die Yoruba populair theater brachten. Vanuit gezongen religieuze drama's, 'Bible operas' genaamd, die in onafhankelijke kerken werden opgevoerd, en eindejaarsshows in scholen (opvoeringen die inspiratie putten uit de Engelse vaudeville), ontwikkelden zich in de jaren 1940 commerciële, reizende theatergezelschappen, met Hubert Ogunde als pionier. Deze vroege 'Native Air Operas' stonden wat vorm betreft nog dicht bij de kerkelijke drama's, bv. in het exclusieve gebruik van liederen. Het genre groeide echter door het dramatiseren van seculiere thema's en het opnemen van elementen uit andere genres, bv. highlife muziek, cinema, Yoruba orale tradities. Dankzij de economische welvaart, gevolg van de olie-industrie, van eind jaren 1960 kwam deze theatervorm tot grote bloei. De sociale veranderingen en ongelijkheid als gevolg van de economische boom waren trouwens hoofdthema's in vele theaterstukken¹⁶. Hoewel niet populair bij elites en academici, werd Yoruba populair theater een florissante onderneming. Het genre werd gestimuleerd door het zeer talrijke en enthousiaste publiek, en vele stukken werden verwerkt tot televisiedrama's. Video's, radiouitzendingen, fotomagazines en audiocassettes tierden welig. Het verfilmen van een stuk was voor de meeste



*Alabi Yellow als Cgsege in **Kuye** door de Oyin Adejobi Company (uit: K. Barber en B. Ògúdíjò (eds.), Yoruba Popular Theatre: Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company 1994)*

producenten een ultiem doel. Er was een grote diversiteit aan vormen en inhouden, bv. historisch-mythische stukken, folklore, satire, morele drama's gebaseerd op middeleeuws Engels theater, enz. Karakteristiek is de 'opening glee', een gezongen ouverture waarin het verhaal wordt samengevat en spektakel wordt geboden. De Yoruba taal, in al haar oude en nieuwe registers, werd heel bewust gebruikt en verrijkt door dit theater, zozeer zelfs dat een toeschouwer opmerkte dat "It's in the plays that the Yoruba language survives"¹⁷. Het genre was één van de sites waar de nieuwe, postkoloniale pan-Yoruba culturele identiteit werd bewerkstelligd. Met de economische depressie van eind jaren 1980 verdwenen echter de meeste gezelschappen, en kwam de productie van goedkope, lokaal verspreide videodrama's op gang.

Het Adejobi gezelschap werd in 1963 opgericht door Oyin Adejobi, die er dan al een lange carrière in bijbeldrama's op had zitten. Op hun hoogtepunt hadden

deze theatermakers elf stukken op hun repertoire, die afwisselend werden opgevoerd. Het gezelschap specialiseerde zich in realistische morele komedies¹⁸.

Methodologie

Volgens Barber vormt de participerende observatie de beste methode om populaire cultuur te bestuderen. In haar eigen veldwerk nam die participerende observatie verschillende vormen aan. Haar studie van de *oriki* poëzie was intensief en grootschalig¹⁹, maar bleef passief in de zin dat zij als onderzoeker werd verwelkomd en geprivilegieerd, maar nooit werd uitgenodigd om zelf *oriki* poëzie te produceren tijdens formele momenten. Bij haar eerste contact met theaterproducent Adejobi echter werd zij meteen voorgesteld om zelf te acteren. Deze actieve participatie leerde haar bepaalde aspecten van dit theater beter begrijpen, niet het minst de constante vernieuwing van het genre die hierboven werd beschreven. Een ander aspect is de geïmproviseerde evolutie van een stuk. In één bepaalde voorstelling bijvoorbeeld speelde zij de kleine rol van Engelse aanneemer. Van een woordloze interventie groeide die rol uit tot een confrontatie met een cliënt, waarin Barber een bepaalde belediging moest uiten die hilarisch werd ontvangen door het publiek. In latere opvoeringen merkte Barber dat de andere acteurs doorheen het hele stuk steeds meer begonnen te verwijzen naar die belediging, tot het een soort slogan werd die een bepaalde boodschap uitdroeg. Deze evolutie maakte Barber heel concreet duidelijk hoe een stuk kan veranderen en groeien, en hoe de acteurs interageren met elkaar en met het publiek.

De acteurs zien het contact met het publiek ook als een katalysator om het stuk te kunnen uitdiepen en finaliseren. Eén actrice vertelde Barber bij de eerste opvoering van een stuk dat “the play is not yet full”, dat zou het pas worden na vele opvoeringen, voor verschillende publieken. Het publiek is zich ook bewust van deze gezamenlijke constructie van een theaterstuk, en reageert frequent en uitbundig op de handelingen van de acteurs. Bepaalde uitdrukkingen fungeren hier als een soort *cues* voor het publiek om in te springen. Dit ‘publiekswerk’ duurt voort na de voorstelling. De kijkers discussiëren over het stuk, en velen onder hen proberen er een boodschap uit te halen die relevant is voor hun eigen leven. Onderzoek naar deze theatervorm kan dan ook niet zonder het bevragen van het publiek van populair theater²⁰.

Actieve participatie levert ook een beter begrip op van de generische conventies van deze theatervorm en van de concepties van haar makers. Onder de losse acteerstijl en de improvisatie, schuilen strakke conventies van tijd en ruimte²¹, die

voor de makers de kern vormen van hun werk. De scène was telkens sober opgebouwd maar volgens een strak kader. Een podium, gordijn, licht- en geluidsinstallatie waren noodzakelijk, en de acteurs bewegen zich op één lijn (geen dieptewerking). Barber vertelt hoe zij meemaakte dat de theatercompagnie in een stad waar zij niet mochten optreden in de gemeentenzaal, het hele meubilair van die zaal naar buiten sleepten om daar een theaterruimte te creëren. Deze anekdote illustreert hoe sterk de theatermakers zich bewust zijn van de moderne conventies van hun genre. Zij benadrukken dan ook dat hun theater verschilt van traditionele rituelen en opvoeringen, zoals in de ook rondreizende *eguungun oje* gezelschappen²², waar het kader van de opvoering minder hiërarchisch en dwingend is.

In haar inleiding tot *West African Popular Theatre* bouwt Barber de argumentatie voor actieve participatie als onderzoeksmethodologie verder uit. Zij stipt daar nog aan dat de hele productie van een theaterstuk duidelijk uitgaat van een tekstidee. Hoewel er meestal weinig tekst aanwezig is, hoogstens een synopsis of een publicitair pamflet, heeft de regisseur een soort 'mentaal script' in zijn hoofd waaruit hij primaire scènes en dialogen ontwikkelt. Dit script biedt ook het kader om de voortdurende improvisatie van de acteurs in lijn te houden. De acteurs oriënteren zich naar die 'verborgen' tekst, en ook het publiek lijkt uit te gaan van een vaste tekst wanneer het op zoek gaat naar de morele boodschap van het stuk. Elders contrasteert zij deze tekstidee met de nadruk op oraliteit die gelegd wordt in de studie van Afrikaanse literatuur. De tekstidee valt niet enkel te traceren in de geschiedenis van het Yoruba populair theater of de opbouw van een bepaald stuk, maar ook in de identiteit van het publiek dat zich wil associëren met scholing, alfabetisatie, moderniteit (cf. noot 21). Tekst en alfabetisatie mogen dan niet direct zichtbaar zijn, maar populair theater is "a genre that aspires to the prestige of the literate world without actually requiring the practitioners and audiences to read, and without sacrificing the flexibility and living immediacy of speech."²³

Laniyonu

Kuye, *Laniyonu* en *Ona Ola*, drie stukken van de Adejobi Company werden tussen 1964 en 1981 geconcipieerd en hoewel ze erg van elkaar verschillen, zijn ze vergelijkbaar qua setting en thematiek²⁴. Ze behandelen alle drie vragen over rijkdom en het individuele lot, en kennen gelijkaardige personages en situaties. Het tweede stuk, *Laniyonu*, voor het eerst opgevoerd in 1967, is in vele opzichten een overgangsvorm. De naturalistische stijl van de eerste helft, een stijl die volledig uitgewerkt is in het latere *Ona Ola*, is van recentere origine dan de

mythologische stijl, gedomineerd door liederen, van het oudere stuk *Kuye* en de tweede helft van *Laniyonu*. Deze verschillende stijlen zijn gerelateerd aan verschillende vormelijke elementen (bv. taalgebruik, settings) en morele representatie. De eerste helft draagt een calvinistische werkethiek uit, het hoofdpersonage Laniyonu is een goede, geëerde man die rijk geworden is door hard werken. In het tweede deel wordt Laniyonu echter herboren, na een passage door het woud vol geesten, als een goede man in traditioneel opzicht, d.i. goed van inborst en met een gunstig individueel lot, die tenslotte erkend wordt als rituele leider. Deze traditionele 'karakterieële' idee van goedheid staat haaks op de werkethiek van het eerste deel en van latere stukken, zoals *Ona Ola*²⁵. Andere tegenstellingen tussen traditionele en moderne ideeën vinden we in allerlei kleinere scènes in dit stuk, bv. het gebruik van Ifa-devinatie in de tweede helft.

Laniyonu beschrijven als een 'overgangsvorm' is echter een beetje misleidend want oudere vormen kunnen in dit theater gelijktijdig en evenwaardig zijn aan nieuwere vormen :

[T]he whole of the active repertoire at any given moment is also contemporary, in the sense that it consists of plays which, by definition, are felt to appeal to current tastes, and which are often performed in response to popular demand. The repertoire is thus both current and historically layered. Views formulated in the past are only reactivated if they still speak to the present. As in other domains of Yoruba textual creativity, the proliferation of alternative interpretations of experience is well regarded and deliberately fostered. Since this appears to have been as much the case thirty years ago as it is now, it would be a mistake to read *Kuye*, for example, as 'representative', in any straightforward way, of 'what the Yoruba believed' in the early 1960s, and *Ona Ola* as representative of what they believed in the early 1980s. The differing perspectives put forward by these plays are better seen as voices speaking in the present, but from different vantage points : vantage points afforded by the passage of time and changing experiences. The repertoire thus contains within it a wide range of alternative, sometimes conflicting, arguments. The porousness and hybridity of 'popular consciousness' becomes evident. It should not be seen as a homogenous or monolithic belief system, but rather as a field of representations, of different provenance and bringing with them different resonances, which can be drawn on in different ways to wrestle with the great, shifting, recurring issues of the time²⁶.

Dit lange citaat illustreert hoe Barber consistente betekenissen zoekt en vindt achter toneelvoeringen die aan de oppervlakte gekenmerkt worden door exuberantie, flexibele settings, improvisatie en heterogeniteit van media, en deze betekenissen kan situeren in een breed sociaal-historisch perspectief.

Chris BULCAEN

Met dank aan Karel Arnaut en Karen Simal voor hun commentaren op vroegere versies van deze tekst.

NOTEN

- 1 IDOGA vormt een samenwerkingsverband van doctorandi en postdoctorale vorsers van de Universiteit Gent die Afrika-gerelateerd onderzoek verrichten. Ook het Departement Culturele Antropologie van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (Tervuren) is lid van IDOGA. Voor meer informatie en een activiteitenkalender, zie : <http://africana.rug.ac.be/idoga/home01.htm>. De workshop werd mogelijk gemaakt door financiële steun van The British Council en de Vakgroepen Afrikaanse Talen en Culturen, Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, en Engels.
- 2 Homepage van het CWAS : <http://www.bham.ac.uk/WestAfricanStudies>.
- 3 Yorùbá is een Nigeriaanse taal met ongeveer 25 miljoen sprekers. Om technische redenen wordt de Yoruba orthografie (markering van tonen en open/gesloten vocalen) hier niet gevolgd. De literatuur in Yorùbá kent een lange geschiedenis en omvat een grote variëteit aan genres.
- 4 over de romanliteratuur zie o.a.:
 - “Time, Space and Writing in Three Colonial Yoruba Novels”, *The Yearbook of English Studies*, vol 27(1997), W.S. Maney & Son Ltd., pp. 108-129.
 - “Quotation in the Constitution of Yoruba Oral Texts”, *Research in African Literatures*, 30(1999), nr. 2, pp. 17-41.
- 5 cf. Karin Barber, “Literacy, Improvisation and the Public in Yoruba Popular Theatre”, in: S. Brown (ed.), *The Pressures of the Text: Orality, Texts and the Telling of Tales*, Birmingham University African Studies Series 4, 1995, pp. 6-27 en “African- language Literature and Postcolonial Criticism”, in: T.J. Cribb (ed.), *Imagined Commonwealths*, Macmillan Press, 1999, pp. 125-165 (eveneens over de romanliteratuur). Hierin verwoordt Barber haar kritiek op uitgangspunten van de postkoloniale theorie en bekritiseert zij fel de eenzijdige aandacht van postkoloniale studies voor literatuur die in Europese talen (Engels, Frans) wordt geschreven.
- 6 cf. Johannes Fabian, *Power and Performance: Ethnographic Exploration through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, University of Wisconsin Press, 1990 over theater in Shaba en *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, University Press of Virginia, 1998, over de studie van de populaire cultuur.
- 7 cf. Karin Barber, *Readings in African Popular Culture*, Indiana University Press & James Currey, 1997. Deze erg interessante anthologie , met o.m. ‘klassieke’ artikels

- van J. Fabian, Werner Graebner, Bogumil Jewsiewicki, Achille Mbembe, bevat subsecties over de orale traditie, sociale kritiek, gender, en bestrijkt zowel 'grote' genres zoals de schilderkunst, televisieproducties, populaire literatuur en muziek, als 'kleine', genres zoals cartoons en zegswijzen afgedrukt op taxi's of kledingstukken.
- 8 In: Karin Barber, John Collins en Alain Ricard, *West African Popular Theatre*, Indiana University Press & James Currey, 1994 (pp. 183-209) beschrijft Barber uitstekend de artisanale aard van deze theatervorm.
- 9 Over die centrale idee van productie stelt Barber verder dat zij te weinig aandacht krijgt in de hedendaagse culturele studies die focussen op het moment van consumptie (in bv. reader/viewer response analyses). "Production", and "reception" appear as moments in a cycle rather than two poles at opposite ends as a process", schrijft zij in haar "Preliminary Notes on Audiences in Africa", *Africa*, 67(1997), nr. 3, pp. 347-362, een artikel dat overigens de inleiding vormt tot een themanummer over 'audiences' in Afrika.
- 10 Voor een concreet voorbeeld zie: Karin Barber, "Popular Arts in Africa", *African Studies Review*, 30(1987), nr. 3, pp. 1-78, 105-132.
- 11 Barber, Collins en Ricard, *West African Popular Theatre*, pp. xi-xii.
- 12 cf. Barber in "Literacy, Improvisation and the Public in Yoruba Popular Theatre" en Fabian, *Moments of Freedom*, p. 15.
- 13 C.A. Waterman, "'Our Tradition is a Very Modern Tradition': Popular Music and the Construction of a Pan-Yoruba Identity", *Ethnomusicology*, 34(1990), nr. 3, pp. 367-379. (Ook in Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, pp. 48-54).
- 14 Barber, "Preliminary Notes on Audiences in Africa", p. 357.
- 15 Voor dit nieuwe mensbeeld zie ook Barber in: *Readings in African Popular Culture*, pp. 1-9 en "Preliminary Notes on Audiences in Africa".
- 16 cf. Karin Barber, "Popular Reactions to the Petro-naira"; *Journal of Modern African Studies*, 20 (1982), nr. 3, pp. 431-450 (herdrukt in: Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, pp. 91-99).
- 17 Geciteerd in Karin Barber en Bayo Ôgúndíjò (eds.), *Yoruba Popular Theatre: Three Plays by the Oyin Adéjobí Company*, African Studies Association Press, 1994, p. 5. Dit taalgebruik vol zegswijzen en allusies wordt als 'deep Yorubá' omschreven.
- 18 Beschrijvingen van de Oyin Adéjobí Company vinden we in het hierboven vermelde *Yoruba Popular Theatre*, pp. 1-65 en in "Literacy, Improvisation and the Public in Yoruba Popular Theatre". Barber werkt momenteel aan een monografie over dit gezelschap.
- Er bestaan ook studies van andere theatergezelschappen, en sommige stukken werden uitgeschreven. In: Barber, Collins en Ricard, *West African Popular Theatre*, pp. 183-209 beschrijft Barber het Eda Theatre van Lere Paimo, terwijl ook een Engelse vertaling *Gbangba dEkun (The Secret is Out)* is opgenomen. Voor de producties van de pionier Hubert Ogunde, zie: Eburn Clark, *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*, Oxford University Press, 1979. Het werk van Ogunsola wordt beschreven door Biodun Jeyifo, *The Yoruba Popular Travelling Theatre of Nigeria*, Nigeria Magazine Publications, 1984 die een uitgebreide historische beschrijving van deze theatervorm geeft (zie ook: Barber, Collins en Ricard, *West African Popular*

- Theatre, pp. 38-54). David Kerr, *African Popular Theatre: from pre-colonial times to the present day*, James Currey, Heinemann, East African Educational Publishers, David Philip Publishers & Baobab Books, 1995, pp. 82-103 vat deze studies samen en verwijst ook naar andere bronnen.
- 19 In één stad hoorde Barber alle uitvoeringen aan en haar monografie over dit onderwerp (*I Could Speak Until Tomorrow: Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town*, Edinburgh University Press, 1991) is een veel geprezen etnografische studie.
- 20 Een voorbeeld daarvan vinden we in: Barber, Collins en Ricard, *West African Popular Theatre*, pp. 183-209, d.i. een case-study van Barber over interpretaties van Paino's stuk *Gbangba d'Ekun*. Ze wijst ook op de verschillende interpretaties door mannen en vrouwen. Afrikaanse populaire cultuur schetst meestal een nogal vrouwonvriendelijk beeld (Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, p. 8). Vrouwen echter produceren interpretaties van deze cultuurproducten die de misogynie tendens omzeilen.
- 21 Barber relateert deze conventies aan alfabetisatie en onderwijs als centrale praktijken van moderniteit. Kerk en school waren de oorspronkelijke contexten van Yoruba populair theater, en het genre nam de centrale waarden van alfabetisatie, leergierigheid en orde over. In "Preliminary Notes on Audiences in Africa" beschrijft Barber hoe bepaalde 'disciplines van tijd en ruimte', in de eerste plaats de klasruimte, door het kolonialisme werden geïntroduceerd in Afrika en daar nog steeds beschouwd worden als tekens van moderniteit. Deze disciplines hadden als doel, ook in het Westen, gelijkheid tussen individuen (d.i. leerlingen, toeschouwers, lezers) te creëren, en legden daarmee de basis voor het ontwikkelen van nieuwe cultuurvormen, met een ruimer, anoniemer publiek. Maar de disciplines zijn wel op bijzondere wijze aangepast, en de interactie met het publiek is daar een voorbeeld van.
- 22 Barber, "Preliminary Notes on Audiences in Africa", p. 351.
- 23 Barber, "Literacy, Improvisation and the Public in Yoruba Popular Theatre", p. 23.
- 24 Deze stukken werden afgedrukt, vertaald en geanalyseerd in Barber en Ògúndíjò (eds.), *Yoruba Popular Theatre*.
- 25 De werkethiek was in *Ona Ola* zo strak uitgebeeld dat het stuk geen succes vond bij het publiek. Barber meent dat het gebrek aan een uitweg uit de armoede en het niet kunnen realiseren van de aspiratie tot een beter leven -centrale ideeën in de populaire cultuur (zie hoger)- verantwoordelijk waren voor het falen van dit stuk. De acteurs vonden dat het stuk ook niet goed in elkaar zat en te weinig de morele boodschap concreet illustreerde (cf. Barber en Ògúndíjò (eds.), *Yoruba Popular Theatre*, pp. 41-43).
- 26 *Idem*, pp. 22-23.