

TONEEL IN RWANDA. EEN THEMATISCHE VERKENNING

Julien VERMEULEN

Toneel in een schriftloze cultuur kan niet beschouwd worden als een autonoom fenomeen. De dramatische expressievormen die in een orale cultuur voorkomen zijn immers niet los te koppelen van de socio-politieke achtergrond of van de mythisch-religieuze context. Ook binnen het literaire polysysteem is toneel als zodanig niet te isoleren van andere literaire subsystemen omdat de constante interferentie van andere genres een inherent onderdeel is van de dramatische act. Deze vooropstelling brengt ons bij een literatuurbenadering die vrij sterk afwijkt van een literaire genre-studie zoals die in het westers literair paradigma vigeert. In een klassieke typologie vertrekken we van de notie "literatuur" en splitsen die dan gaandeweg op in epiek - lyriek - dramatiek, in sacraal - profaan, in tragedie - komedie, in *comedy of manners* - *sentimental comedy* etc. Een benadering van orale woordkunst daarentegen vertrekt het best van het overkoepelend concept *dramatic performance* waarin alle facetten van het optreden van een *performer* vervat kunnen zijn. Zang en dans, epische intrigelijnen en lyrische intermezzo's, lapidaire woordkunstgenres en cryptisch-hermetische tekstfragmenten wisselen elkaar af en worden ondersteund door mime en acrobatiek, door maskers en kostumage, door samenspel van acteurs en publiek. Inhoudelijk kunnen dan ook de grenzen tussen het sacrale en het profane, tussen het ernstige en het humoristische afgebouwd worden en ontstaat er ruimte voor een totaalopvatting van *performance*-kunst.

Maar ook in een moderne maatschappelijke context waar het geschreven woord reeds in vrij sterke mate aanwezig is (61 % van de mannelijke bevolking in Rwanda kan lezen en schrijven; 39 % van de vrouwelijke bevolking) is het belangrijk om deze totaaldefinitie van dramatische kunst voor ogen te houden. Want precies ook in de moderne geschreven literatuur kunnen mengvormen optreden. In de Engelstalige literatuur van sommige Commonwealth-landen bijvoorbeeld is de jongste tijd een rijk *syncretic theatre* ontstaan : geschreven in een westerse taal en gebruik makend van sommige opvattingen uit de Europese esthetica creëert men een toneelvorm die steunt op de eigen cultuur, die mythen en ritens uit het eigen verleden integreert en die op een autochtoon-herkenbare wijze voor het publiek gebracht wordt (1). Ook het toneel van de Nigeriaanse Nobelprijswinnaar Wole Soyinka beantwoordt in grote lijnen aan dit concept van mengtoneel (2). Stellen wij vooraf reeds duidelijk dat het toneel in Rwanda, dat we hier exemplarisch aan de hand van enkele titels zullen

belichten, niet zo syncretisch geprofileerd is als het werk van Afrikaanse auteurs als Wole Soyinka (Nigeria), Duro Ladipo (3) (Nigeria), Robert Serumaga (Oeganda), Ngugi wa Thiong'o (Kenya) of Amos Tutuola (Nigeria) wiens roman *The Palmwine Drinkard* in een door Kola Ogunmola herwerkte 'opera'-vorm veel aandacht trok.

Bij de selectie van de toneeltitels die we hier aanhalen, laten we ons uiteraard leiden door een zekere vorm van literaire canonisering. Slechts enkele stukken werden in gedrukte vorm uitgegeven en op een behoorlijke oplage verspreid. Het zijn deze Franstalige stukken die onder andere vermeld worden in het recente overzicht van Harold A. Waters : *Théâtre Noir. Encyclopédie des pièces écrites en français par des auteurs noirs.*(4) Andere toneelstukken verschijnen via een goedkoper procédé (gestencilde teksten) en halen slechts een bescheiden oplage waardoor ze evenmin opgenomen worden in een literair distributiecircuit. Hetzelfde geldt natuurlijk ook voor de stukken die in het Kinyarwanda gesteld zijn en het hoofdzakelijk moeten hebben van de voorstellingen zelf of — occasioneel — van een uitzending op de radio. De culturele centra die gekoppeld zijn aan sommige seminaries vervullen soms een stimulerende functie in verband met toneelcreatie, toneeladaptatie of toneelopvoering. Het seminarie van Nyakibanda fungeerde als zodanig bij de bundeling van enkele stukken die onder de titel *Dutaramé* uitgegeven werden. Het didactisch aspect speelde ongetwijfeld ook mee bij de creatie van een aantal stukken aan het seminarie van Nyundo (5). In andere kringen pleitte men zelfs voor een "théâtre national" (J. Nsabimana in een uitgave van het Ministerie van Nationale Opvoeding; Kigali, 1978) of voor een coördinatie tussen verschillende uitgeverijen die de auteursvereniging IBARWA (Kigali, 1989) op zich wilde nemen. Tot slot is er, zoals in tal van Afrikaanse landen, ook een zeer levende sociaalgerichte toneelpraktijk. Rond allerhande sociale problemen of noden wordt vanuit een didactische, geëngageerde of satirische hoek een stuk realistisch theater geïmproviseerd. Dit kunnen bijvoorbeeld kleine tafereeltjes zijn die handelen over de *umuganda*-instelling. In Rwanda bestaat namelijk de gewoonte om een dag te werken voor de gemeenschap, *umuganda* of *travail communautaire* genoemd. Het dramatisch uitbeelden van scènes uit het landbouwleven door verschillende groepen acteurs is bijvoorbeeld een mogelijkheid om deze gemeenschappelijke werkdag aan te prijzen. Dergelijk toneel is uiteraard sterk socio-politiek geïnspireerd, maar als geëngageerd volkstheater zonder artistieke pretenties mag het niet onvermeld blijven. Theater als bewustmakingsmedium is een kanaal dat in diverse ontwikkelingslanden rijkelijk benut wordt. Ook in Kenya heeft Ngugi wa Thiong'o zich ingezet in het kader van alfabetiseringsprogramma's door middel van theater. In Nigeria wordt door een rondreizende

theatergroep systematisch aan sociale doorlichting gedaan rond de kernproblemen van diverse dorpen. Het courante stramien is daarbij zeer eenvoudig. De theatergroep komt aan in een dorp en doet rondvraag naar enkele actuele probleemgebieden. Deze problemen worden dan uitgeschreven in een los scenario. De spelers improviseren vanuit hun dramatische en sociale ervaring en spelen het stuk naar de kernproblemen toe. In tegenstelling tot het "gevestigd schouwburgtoneel" is niet de première het belangrijkste, maar wel de verschillende repetities die aan de eigenlijke voorstelling voorafgaan. Precies deze opvoeringen van het embryonale toneelstuk laten voldoende ruimte om het meekijkende publiek te laten tussenkomen: reacties allerhande leiden naar een zekere evaluatie waarbij vooral ook de uitgebeelde sociale problematiek indirect meegeëvalueerd wordt. Een dramatisch proces van consciëntisering! Willen we echter in deze bijdrage ook de literaire waarde van het toneel in focus brengen, dan moeten we ons wel beperken tot enkele gecanoniseerde toneelstukken. Rond drie thema's willen we enkele titels samenbrengen en op enkele stukken nader ingaan.

Tutsi / Hutu

In het moderne Rwanda is de sociale verhouding tussen de Tutsi en de Hutu niet altijd gemakkelijk bespreekbaar. Op officieel niveau deed de Rwandese regering wel een bijzondere inspanning om naar buiten toe te verschijnen als één volk met één taal: de Banyarwanda en het Kinyarwanda. Toch is de verhouding tussen deze sociale klassen ('kasten', 'rassen' waren in het verleden eveneens gebruikte begrippen) een belangrijk gegeven voor iedereen die een zicht wil hebben op de prekoloniale en koloniale geschiedenis van Rwanda. En ook de analyse van het socio-politieke klimaat van postrevolutionair Rwanda veronderstelt een genuanceerde studie van deze historische klassenstructuur.

Het eerste toneelstuk dat door een Rwandees geschreven werd behandelt dan ook de sociale problematiek van het feodale systeem waarin een Hutu-meerderheid in een vazalverhouding tegenover de sociaal-dominante Tutsi-minderheid stond. Het toneelstuk is getiteld *L'Optimiste* en is van de hand van (de Hutu) Saverio Naigiziki die tevens de auteur is van de prozawerken *Escapade ruandaise* (1950) en *Mes transes à trente ans* (1955). Het toneelstuk werd gepubliceerd in 1954 te Astrida (thans Butare) (6), het werd met veel succes opgevoerd (7) en de tekst werd later nog in verschillende afleveringen van het tijdschrift *Jeune Afrique* heropgenomen (8).

L'Optimiste is in essentie een toneelstuk rond een eenvoudig kernthema dat even triviaal als universeel is : een jongeman en een jonge vrouw zijn verliefd op elkaar maar de omgeving verzet zich tegen hun huwelijk. Niet alleen het feit dat *L'Optimiste* het eerste gepubliceerde Rwandese toneelstuk is maakt het stuk tot een memorabele productie. Ook de wijze waarop Naigiziki dit Romeo-en-Juliette thema uitgewerkt heeft én het succes dat de vele opvoeringen kenden zijn essentiële elementen van dit bijzonder realistisch werk.

Vooreerst is er dat opmerkelijk realisme en de treffende directheid waarmee Naigiziki het klassenprobleem aangebracht heeft. In *L'Optimiste* maken we kennis met de jonge Hutu Jules die verliefd is op het Tutsi-meisje Monica dat tevens zijn buurmeisje is. De autoritaire en klassebewuste Tutsi-vader Martin verzet zich tegen een eventueel huwelijk om zijn familie en reputatie te beschermen : "mon milieu", "mon sang", "les conceptions de ma race" zijn leidinggevende idealen in zijn leven (p. 19). En expliciet keert hij zich zelfs af van iedere maatschappelijke evolutie als hij daarvoor zijn Tutsi-zelfbewustzijn moet prijsgeven : "A bas l'évolution (...) si je dois, pour être de mon temps, lui sacrifier ma fille, mon sang et mon honneur." (p. 36). Maar ook de vader van Jules ziet in de huwelijksaspiraties van zijn zoon geen heil omdat hij vreest dat een huwelijksaanzoek hem en zijn hele familie belachelijk zouden maken in de ogen van alle bekenden : "Tu es Muhutu, tu dois te marier dans ta race." (p. 12).

Dit standpunt van de oudere generatie staat diametraal tegenover de progressieve visie van de jongeren die in een 'gemengd' huwelijk geen probleem zien. In die zin is Naigiziki's werk dan ook een stuk over een generatieconflict geprojecteerd tegen de achtergrond van een veranderende maatschappij. Om deze dramatische spanning enigszins te overbruggen introduceert de auteur twee nevenpersonages, namelijk de broers van beide vaderfiguren, die de traditionele opvatting van de oudere generatie wat nuanceren. Zo horen we (in 1954 reeds) een verzoenend personage zeggen : "Le plein essor du Ruanda réside avant tout dans la fusion des races par l'intermariage. Qu'il n'y ait ni Bahutu ni Batutsi, mais seulement et officiellement des Banyarwanda" (p. 36). Dit aspect koppelt het toneelstuk dus ook duidelijk aan de problematiek van de sociale acculturatie die in het hele stuk sterk aanwezig is. Aspecten van een veranderende samenleving zijn onder andere : het belang van de schoolse opleiding van de jongere generatie (de *évolué*); de koloniale sociale structuren; de missionaire aanwezigheid en het christelijk geloof; de opvatting dat rijkdom (verworven door handel) of geleerdheid de traditionele kasteelstructuren kunnen doorbreken; de affirmatie van de individuele vrijheid bij de keuze van een huwelijkspartner etc. Enkele van deze facetten weerspiegelen duidelijk het karakter van een toneelstuk

dat in de koloniale periode tot stand kwam en als zodanig tot de 'voogdijliteratuur' gerekend kan worden. Naigiziki's debuutwerk *Escapade ruandaise* verwierf zelfs de literatuurprijs van de Koloniale Jaarbeurs te Brussel (1950).

Veruit het knapste aspect van de dramatische vormgeving van *L'Optimiste* schuilt in de wijze waarop de auteur zijn stuk opgebouwd heeft rond twee traditionele Rwandese gebruiken die de evolutie van de intrige volledig bepalen en die bovendien aan elkaar gekoppeld worden. De eerste gewoonte is de *ubuhake*-traditie die in de prerevolutionaire maatschappij een grote rol speelde. *Ubuhake* duidt de feodale verhouding aan tussen de leenheer en diens vazal : de Tutsi-heer (de *shebuj*) gaf een of meerdere koeien in bruikleen aan zijn Hutu-vazal (de *umugaragu*) in ruil waarvoor deze laatste een aantal diensten aan zijn heer moest bewijzen of bepaalde vruchten aan hem moest afstaan. Het tweede traditionele motief dat in de toneelintrige een wezenlijke rol speelt is dat van de bruidsprijs. In een Rwandese (Tutsi-)context betekende dit de overhandiging van een aantal koeien door de familie van de bruidegom aan de familie van de bruid. Deze bruidsprijs wordt aangeduid met het begrip *inkwano*. In de intrige van het toneelstuk worden beide contractuele gebruiken met elkaar verbonden. Om de vader van Jules te bestraffen wendt Monica's vader zijn invloed aan bij zijn Tutsi-vriend die de *shebuj*, de suzerain, is van Jules' vader. Deze Tutsi eist zijn koeien terug op die hij ooit in het kader van de *ubuhake*-traditie aan zijn vazal gegeven had. Voor de eenvoudige Hutu-familie is het niet alleen moeilijk om hier direct op in te gaan maar tevens ontbreken nu de nodige koeien die als bruidsprijs zouden kunnen dienen. Zo zegt de vader tot zijn zoon : "Tu ne peux plus te marier : ni avec la belle Monica, ni avec tout autre fille, même Muhutu. Tous mes moyens d'action sont coupés. Nos vaches sont bloquées" (p. 30). Beide motieflijnen worden reeds vanaf het begin aangebracht (p. 9) en op verscheidene cruciale ogenblikken opnieuw in evidentie gesteld (einde eerste act, p. 23; begin derde act, p. 43). Precies op de verstrengeling van beide lijnen (veepacht en bruidsprijs) steunt de evenwichtige bouw van dit toneel.

Een vierde element dat de waarde en het succes van *L'Optimiste* in de hand gewerkt heeft, is zeker ook de grote actualiteitswaarde van het stuk op het ogenblik van de creatie ervan. Op 10 april 1952 tekende de toenmalige koning van Rwanda, Mutara Rudahigwa, een schrijven waarin een aantal redenen naar voren gebracht werden om de *uhubake*-traditie af te schaffen. Dit standpunt werd niet door iedereen in dank afgenomen en enkele Tutsi's verlieten zelfs het land. Op 15 februari 1954 kwam het *ubuhake*-contract opnieuw in de belangstelling toen Mutara Rudahigwa besloot om nieuwe *ubuhake*-contracten onmogelijk te maken. Precies in dit vernieuwd gedachtenklimaat werd *L'Optimiste* gecreëerd.(9)

Want ook in het toneelstuk haalt het optimisme het uiteindelijk : de Tutsi-vader ervaart dat hij meer kan steunen op zijn Hutu-buren dan op andere kastegenoten en dit effent de weg voor een happy end.

Signaleren we tot slot nog dat Naigiziki in dit toneelstuk enkele technische moeilijkheden knap heeft weten op te lossen. In *L'Optimiste* zijn bijvoorbeeld geen vrouwenrollen voorzien : "Au temps de sa rédaction les femmes ne pouvaient pas être comédiennes" meent H.A. Waters in zijn overzicht van Franstalig toneel in Afrika; "car il est actuellement [1954] presque impossible de trouver une femme ruandaise pour jouer un rôle dans une pièce écrite dans cette langue." volgens Emma Maquet (10). Om dit probleem te omzeilen introduceert Naigiziki een bijkomende mannenrol die het standpunt van de verliefden deelt en die toch behoort tot de Tutsi-kaste : de broer van Monica vertolkt als zodanig de opinies van zijn zuster. Ook via de inlassing van een brief weet de auteur het standpunt van het meisje aan bod te laten komen.

Is de Tutsi-Hutu verhouding in de hedendaagse Rwandese literatuur enigszins teruggedrongen, toch zijn twee motieven uit *L'Optimiste* in sterk uiteenlopende varianten terug te vinden in ander toneelwerk. Hierover meer in de volgende alinea's.

Traditie / Vernieuwing

De spanning tussen traditie en vernieuwing heeft in de meeste Afrikaanse samenlevingen geleid tot een complex syndroom van acculturatieverschijnselen. Deze acculturatie is ook een dominant thema in de Negro-Afrikaanse literaturen. Verschuivingen tussen traditie en vernieuwing treden uiteraard ook op als motief in diverse Rwandese toneelstukken. *Imali ya Shuni* (Het geld van Shuni, 1981) is een toneelstuk van Pascal Niyonteze waarin hij enkele facetten van de beginnende verstedelijking behandelt. Ook het letterwoord "Shuni" verwijst naar de vroegste industrialisering : de protagonist is immers een chauffeur bij La Société du Haut-Uele et du Nil (Shuni). Vaak klinkt in dergelijk werk ook een ondertoon door van heimwee naar de oude waarden die thans dreigen verloren te gaan. In *Nyarugenge ni amahanga* (Nyarugenge is de vreemdeling, 1980) schetst Emmanuel Gasana een brede waaier van wantoestanden die te wijten zijn aan een leven in "la ville cruelle" : alcoholisme en prostitutie, werkloosheid en criminaliteit blijken de gevolgen te zijn van een leven dat afgestemd is op individualisme en winstbejag. De titel verwijst eveneens naar deze centrale thematiek. "Nyarugenge" staat hier voor de Rwandese hoofdstad Riyali waar de

traditionele gewoonten verloren gaan ten voordele van een verstedelijkt leefgedrag dat volledig gealiëneerd is van de traditionele Rwandese cultuur.

Afwijkend van deze stukken waarin een veranderende samenleving getekend wordt, zijn er ook enkele titels te signaleren waarin een episode uit het verleden van Rwanda uitgewerkt wordt. In *Raison d'Etat* (uitgegeven in eigen beheer, 1975) voert Joseph Ntirushwa ons vier eeuwen terug naar de periode van de Tutsikoning Ruganzu Bwimba en in *Pitié pour la reine* (1974) behandelt J. Kayishema de moord op de moeder van koning Kigeri Rwabugiri. Eveneens gebouwd op de historische stof van de Tutsi-dynastie is het stuk *Légitime vengeance* waar we uitgebreider op in gaan.

Légitime vengeance (11) van Joseph Ntirushwa brengt ons naar het begin van de negentiende eeuw waar we rond het hoofdpersonage Semugaza de hele Tutsi-hofhouding van dat ogenblik herkennen. De auteur verwijst in een bibliografische noot naar de historische studie van Alexis Ragame over de dynastieën (vanaf ca. 1100) waaruit hij de historische gegevens put om een periode uit het Tutsi-koningshuis te dramatiseren (12). De titel is uiteraard een allusie op de juridische term "légitime défense" (die tevens de titel was van een sterk geëngageerd manifest van de Négritude-dichters uit de jaren dertig in Parijs), maar terzelfdertijd een etiket dat een treffende toon aanslaat voor een stuk over de Tutsi-dynastie. In de eerste scène van de eerste act herkennen we immers diverse accenten die de Tutsi-dynastie in de loop van haar eeuwenlange geschiedenis gekenmerkt hebben. In een van de eerste regels vinden we het begrip *Kalinga* terug. *Kalinga* was het belangrijkste kenmerk van de koninklijke waardigheid : het was een van de vier koninklijke trommels en als zodanig hét embleem van de dynastie en van de Mwami. Nauw daarmee samenhangend vinden we in de aanhef van het toneelstuk ook de verwijzing naar het goddelijk karakter van het koningschap en de opvatting dat de koning persoonlijk door de goden beschermd wordt : "Les Dieux qui l'ont fait roi, veillent sur lui jour et nuit" (p. 13). Een ander aspect van de geschiedenis van het Tutsi-koningshuis is de telkens weerkerende spanning rond de erfopvolging en de vele intriges die daarmee gepaard gaan. Het toneelstuk speelt zich af na de dood van Koning Kigeli III Ndabarasa : de broer van de koningin-moeder is regent in afwachting dat de heel jonge Gahindiro volwassen wordt om de troon te bestijgen. Ondertussen verdringen de prinsen elkaar om het koningschap op te eisen. Het stijlprofiel van de eerste scène is dan ook gekenmerkt door uitdrukkingen als : "opposition", "Ils se battent", "tentatives d'assassinat", "ils lui ont usurpé le règne", "qui a tué le roi", "chacun essaie de se substituer à l'autre", "intrigues"

etc. Deze uitdrukkingen zetten ons verder op het spoor van het hoofdthema van dit toneelstuk.

Prins Gatarabuhura nadert met een leger de koninklijke kraal om zijn tegenstanders uit te schakelen en zelf de macht naar zich toe te halen. Niet alleen prins Balyinyonza verzet zich daartegen maar ook diens halfbroer prins Semugaza trekt ten strijde. Semugaza is een heroïsche veldheer die door zijn rivalen naar waarde geschat wordt maar na de eliminatie van Gatarabuhura probeert men hem eveneens uit de weg te ruimen. Omdat men het krijgerstalant van Semugaza en de macht van diens volksleger kent, streeft men ernaar om hem te treffen in zijn zwakke plek, namelijk in zijn liefde voor zijn zoon Ruyenzi. Hoewel er gevechten uitbreken tussen de verschillende milities vallen Semugaza en diens zoon niet als slachtoffer van deze familievetes. De koningin-moeder geeft ook aan Semugaza de wens door die zijn vader vroeger formuleerde, namelijk dat hij zijn land zou verlaten en zich in een ander rijk zou vestigen.

Zo vertrekt Semugaza in vrijwillige ballingschap naar het Ndorwarij (de Kiga-regio in Noord-Rwanda). Onder de slogan "légitime vengeance" trekt zijn zoon Ruyenzi wel ten strijde tegen vijandelijke milities die het koninkrijk bedreigen. Het toneelstuk eindigt bij het sterfbed van Semugaza wanneer diens zoon Ruyenzi hem de totale overwinning van zijn troepen komt melden.

Zo biedt *Légitime vengeance* zowel een beeld van de Tutsi-hofhouding op een bepaald ogenblik van de geschiedenis als van een uitzonderlijke persoonlijkheid die zich uit integriteit distantieert van de kuiperijen en de achterbakse intriges van zijn koninklijke familieleden. Misschien schuilt in deze distantieering wel de reden waarom de auteur deze welbepaalde episode uit de etno-historie van Rwanda geselecteerd heeft.

Enerzijds krijgen we dus een duidelijk beeld van de corruptie en de wreedheid die bepaalde Tutsi-regimes gekenmerkt hebben. Er is de verdeel-en-heers-opvatting die bepaalde pretendenten erop na houden; er is de moordlust en de consequente uitroeiing van de aanverwante rivalen; er is de uiterste wreedheid van bepaalde moorden; er is de permanente dreiging van mogelijke paleisrevoluties vanwege usurpatoren; er is de eindeloze reeks hofintriges waarbij spionage, jaloersheid en wantrouwen hand in hand gaan en er is de veroveringsdrang die soms als een militair gegeven op de achtergrond verschijnt. Treffend is vooral het constant gevoel van wantrouwen dat vele personages in de greep heeft. Een notabele zegt tot de regent : "Personnellement je ne peux pas prendre parti contre vous. Parce qu'on ne sait jamais ce que vous pourriez devenir

demain." (p. 16) en aan een van de prinsen deelt hij mee : "Comme l'ennemi se trouve parmi nos propres rangs, nous n'engagerons pas de bataille à l'extérieur mais ici même dans l'enceinte du palais" (pp. 23-24). De regent spreekt een neef als volgt aan : "Qu'est-ce qui nous dit que tu n'est pas en train d'intriguer pour la couronne qui te reviendrait de droit..." (p. 14).

Zelfs wanneer Semugaza de koningin-moeder toespreekt, gebeurt dit eveneens met een grote waakzaamheid en een sterke bedachtzaamheid : "Cesse de me parler comme à un étranger et dis-moi comment tu peux congédier tes gardes sans connaître mes intentions. Je peux abuser de ta confiance" (p. 32). Naast het manifeste gevoel van wantrouwen zijn er ook de frequente referenties naar aanslagen en gewelddaden. We illustreren met enkele citaten : "Car c'est sa cupidité qui a tué le roi et non pas la variole" (p. 13); "Je les ai cueillis comme du bois mort et exécutés comme des serpents. Gatarabuhura s'entretient maintenant avec les crocodiles de Bayanga" (p. 50); "S'ils vous cherchent querelles, ne laissez personne en vie" (p. 64).

Anderzijds is het stuk geconstrueerd rond de figuur van Semugaza die vanuit zijn heroïsche krachtspositie, vanuit zijn sterke loyaliteit tegenover het koningschap als instelling en vanuit zijn integriteit een distantiërende houding aanneemt. Na een leven in ballingschap, ver van de koninklijke heuvel Nyanza (het huidige Nyabisindu), sterft hij en in zijn afscheidswaarden licht hij zijn levenshouding als volgt toe : "Tu ne peux pas tuer un parent et prétendre aimer son fils (...) Je ne pouvais pas endosser la responsabilité d'un massacre. Toute ma vie je l'ai consacrée à la Défense nationale et j'en ai été récompensé. (...) Mon plus grand désir était de rester en vie jusqu'à ce que le roi atteigne sa maturité. Il est déjà adulte, alors je dois m'effacer" (p. 78). Deze offerzin en edelmoedigheid roepen reminiscenties op aan bepaalde klassieke tragedies, net trouwens zoals de innerlijke conflicten die de koning-moeder ervaart wanneer staatsbelangen en familiale belangen elkaar kruisen : "Je ne sais pas où s'arrête mon cœur de mère et où commence mon rôle de reine. Tout cela en moi se confond et s'appelle reine-mère." (pp. 57-58). Toch slaagt Joseph Ntirushwa er niet in een grootse tragische held te creëren of een heroïsch conflict op te roepen. Het stuk mist structurele eenheid, vele actiesequenties worden op een onbevredigende wijze ingelast en talrijke stilistische anachronismen ontsieren de taal.

Man / Vrouw

De inspirerende thematiek van de man - vrouw verhouding, die we in Naigiziki's klassieker voor het eerst op de Rwandese scène zagen, komt ook in diverse populaire theaterstukken aan de orde. In de vroege jaren zeventig werden enkele stukken geschreven en uitgegeven in goedkope edities door Caritas Rwanda (Kigali). Enkele van deze publikaties, die inspeelden op deze populaire thematiek, zijn de stukken *Impundu kwa makuba* (Geluk na beproeving, 1970) van Calixte Kamugunga en *Mbese Uwera uralizwa n'iki ?* (Waarom huil je, Uwera ?, 1974). Kamugunga's stuk behandelt de lotgevallen van een werkloze boekhouder die op het punt staat zijn verloofde te verliezen aan een knappe bediende. Gelukkig voor hem wordt deze rivaal als een crimineel ontmaskerd zodat hij zelf diens plaats kan innemen. Rukesiya's toneel heeft een iets ernstiger accent wanneer hij ingaat op de beslissende rol van de ouders bij de partnerkeuze van de jongeren. Ook François Byuma, ondervoorzitter van de Rwandese auteursvereniging IBARWA, behandelt de man - vrouw problematiek in *Ijambo lyiza* (Het goede woord, 1981) en verbindt dit onderwerp met de geloofsopvattingen van de personages. Na heel wat moeilijkheden kan de katholiek Mupenzi trouwen met de islamitische Mariamu waarbij een andere (moslim-) pretendent uitgerangeerd wordt. Deze toneelstukken, hoe lichtig ze ook uitgewerkt worden, hebben vaak een treffende sociaal-realistische dimensie. Precies in het realisme van veel van deze stukken schuilt de hoofdreden voor hun populariteit. In een gesprek met François Byuma lichtte hij zijn visie op zijn schrijverschap toe en onderstreepte daarbij voornamelijk het sterk sociaal profiel van het moderne Afrikaanse schrijverschap : "Ik heb een twintigtal toneelstukken geschreven. Enkele daarvan werden uitgegeven door Caritas in Kigali of werden als luisterspelen uitgezonden door de nationale radio. Maar ik heb ook twee romans in het Kinyarwanda gepubliceerd. [*Mureranyana* en *Iminsi Itukura*]. Thans werk ik aan een roman met een eerder historische dimensie waarin de relaties tussen bepaalde volken in Centraal-Afrika in geschiedkundig perspectief uitgewerkt worden. Wel is het zo dat een Afrikaans auteur m.i. een sociaal engagement moet vertonen. Hij moet zich inzetten voor het goede in de maatschappij, hij moet de spreekbuis zijn van de lokale noden, hij moet opkomen voor zijn eigen cultuur, voor de mensenrechten, voor alle rechten in feite. Hij mag geen aanhanger zijn van de kunst-om-de-kunst-theorie : hij moet wat in het volk leeft tot uitdrukking brengen." (13). Toch geeft hij toe dat men met deze jonge toneelproductie er nog niet direct in geslaagd is een echt Rwandees bewustzijn te creëren zoals dat in sommige andere Afrikaanse literaturen wel het geval is : "We hebben natuurlijk een rijke orale traditie. Een figuur als de overleden dichter Kagame heeft veel gedaan voor de weergave of de herschepping van veel

traditionele woordkunst. Daarin komt zeker een bepaald cultureel profiel tot uiting. Er is gelukkig geen breuk ontstaan tussen deze mondelinge cultuur en de opkomende geschreven literatuur. De jonge auteur vertrekt vaak van de traditionele literaire waarden. Maar stellen dat in of door onze literatuur een echt nationaal bewustzijn gecreëerd wordt, dat lijkt me nog te vroeg. Alle genres worden aan onze auteursvereniging aangeboden, zowel in het Frans als in het Rinyarwanda, gedichten en verhalen, stripverhalen, bundels uit de orale literatuur..." (13).

Het grote probleem bij het publiceren van literatuur in een ontwikkelingsland als Rwanda is uiteraard de financiële kant van de zaak. En zelfs die literatuur die zich duidelijk richt tot een ruim en volks publiek heeft af te rekenen met haast onoverkomelijke kosten. Albert Gérard noteerde in 1981 volgende bijzonder pessimistische bedenking : "... in spite of its nearly five million inhabitants and the efforts of the government to promote the spreading of literacy, Rwanda with its gross domestic product of \$ 66 per capita is simply too poor to provide a market for imaginative writing, however cheaply it may be printed" (14). De recente evolutie in Rwanda schijnt Gérard enigszins ongelijk te geven. In de zeer goedkope uitgaven van de Club Rafiki komen enkele jonge auteurs aan het woord die desnoods zelf hun literaire produktie aan de man gaan brengen. Het toneelstuk *Kayitesi* van Sibó Aphrodice Habineza (15) werd op straat in Kigali aangeboden : een gestencilde uitgave, enkele sobere sponsors achterin en een rechtstreekse verkoop om toch maar alle distributiekosten uit te schakelen! Het echte literaire circuit is immers beperkt tot enkele kleine verkooppunten in parochies en scholen en enkele boekhandels in Kigali en Butare. Maar het enthousiasme waarmee deze jongere auteurs dit smalle kanaal willen doorbreken biedt misschien een stevige grond voor de toekomst. Want precies ook in het toneelgenre schuilt een mogelijkheid voor een directe literaire *performance*.

NOTEN :

- (1) Christopher B. Balme, *The Aboriginal Theatre of Jack Davis : Prolegomena to a Theory of Syncretic Theatre*, in : Geoffrey V. Davis en Hena Maes-Jelinek, *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*, Amsterdam-Atlanta, 1990, pp. 401-417.
Michael Etherton, *The Development of African Drama*, Londen : Hutchinson, 1982, pp. 42 e.v.
- (2) Julien Vermeulen, *De sociale dimensie van Wole Soyinka's toneel*, in : *Documenta*, jg. V (1987), nr. 2, pp. 79-94.

- Mineke Schipper - de Leeuw, *Toneel en Maatschappij in Afrika*, Assen - Amsterdam : Van Gorcum, 1977, pp. 100 e.v.
- (3) Oyekan Owomoyela, *Folklore and Yoruba Theater*, in : Bernth Lindfors (ed.), *Forms of Folklore in Africa*, Austin - London, 1977, pp. 258-270 schetst een aantal parallellen tussen een traditionele (folkloristische) vertellersavond en de voornaamste aspecten van de moderne volkse Yoruba-opera waar Duro Ladipo een vertegenwoordiger van is; verder vermeldt hij : "...Yoruba theater has depended on folklore as a matter of expediency. Folklore is a vast treasury of theater material. The tales furnish a wealth of plots, the proverbs and such eulogistic poems as *oríkì*, *ijálá* and *ewì* provide rich examples of ornamental dialogue, and if we include folkways in folklore, the physical actions connected with certain festivals give to dramatists action ideas that are effective on stage" (p. 264).
 - (4) Harold A. Waters, *Théâtre Noir. Encyclopédie des pièces écrites en français par des auteurs noirs*, Washington, 1988.
 - (5) Over de rol van de missionering bij de creatie van toneel handelt ook O. Owomoyela, o.c., voor wat Nigeria betreft en bijvoorbeeld ook Mikanda -Tayaya - Kilesa, *Théâtre Populaire de Bandundu*, Bandundu, 1980 voor wat de origine van het moderne volkstoneel aangaat in Bandundu (Zaire).
 - (6) Saverio Naigiziki, *L'Optimiste. Pièce en trois actes*, Préface de Emma Maquet, Astrida : Groupe Scolaire - Frères de la Charité, iv + 58 pp.
 - (7) "Cette pièce, écrite en français par un Rouandais, a attiré une foule nombreuse d'Africains instruits, chaque fois qu'elle a été jouée."
Jacques J. Maquet, *Rwanda. Essai photographique sur une société africaine en transition*, Brussel : Elsevier, 1957, p. 165. (In deze publikatie ook zes foto's i.v.m. het stuk : de auteurs, de toeschouwers, de auteur als acteur).
Dank aan Prof. J. Jacobs voor getuigenissen over de eerste opvoeringen.
 - (8) Saverio Naigiziki, *L'Optimiste. Pièce en trois actes*, in : *Jeune Afrique*. (Cahier de l'Union africaine des Arts et des Lettres), Elisabethville : jg. XI (1958), nr. 27, pp. 17-29; nr. 28, pp. 27-35; nr. 29, pp. 24-31, (met foto van de auteur).
 - (9) Publikaties die handelen over het *ubuhake*-gebruik zijn o.a. opgenomen in Marcel d'Hertefeldt en Danielle de Lame, *Société, culture et histoire du Rwanda. Encyclopédie bibliographique 1863 - 1980/87*, Tervuren : Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 1987, 2 dln, 1849 pp. Deze analytische bibliografie omvat ook heel veel waardevolle gegevens over de literatuur (en ook het toneel) in Rwanda.
 - (10) Emma Maquet in : Saverio Naigiziki, o.c., 1954, p. iii.
 - (11) Joseph Ntirushwa, *Légitime vengeance*. Pièce de théâtre en trois actes, Parijs : La pensée universelle, 1983, 80 pp.
 - (12) Alexis Kagame, *Un abrégé de l'ethno-histoire du Rwanda*, Butare : Editions universitaires du Rwanda, 1972, inz. pp. 156-182.
Binnenkort verschijnt een nederlandsstalige geschiedenis van Rwanda met speciale aandacht voor de Tutsi-dynastie : Serge Desouter, *De gebroken lans. Een inleiding tot de ethohistorie van Rwanda*, 320 pp. waarin eveneens de historische achtergronden van dit toneelstuk aan bod komen : aanval op de Ndorwa, verovering van

de Mubali, het overlijden van de Mwami Kigeli Ndabarasa, de jonge koning Yuhi Gahindiro etc.

Een overzichtelijke samenvatting van deze vrij complexe periode uit de politieke en militaire geschiedenis van Rwanda is ook te vinden in : Alexis Kagame, *Les Milices du Rwanda précolonial*, Brussel :Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, 1963, pp. 108-113 (referenties naar o.a. Kigeli III, prins Semugaza, diens zoon Ruyenzi, de pretendent Gatarabuhura, de chef Nkebya, de koningin-moeder Nyirayuhi IV Nyiratunga, de onschuldige gedode Kabano, de militie Urukatsa en Abakotanyi etc.)

- (13) Gesprekken en interviews met François Byuma (april 1987; september 1989). Gedeeltelijk gepubliceerd in : *Standaard der Letteren*, 14 april 1990)
- (14) Albert S. Gérard, *African Language Literatures. An Introduction to the Literary History of Sub-Saharan Africa*, Harlow : Longman, 1981, p. 296.
- (15) Sibö Aphrodice Habineza, *Kayitesi*, Kigali : 1987, 32 pp.