

DE SOCIALE DIMENSIE VAN WOLE SOYINKA'S TONEEL

Julien VERMEULEN

Wole Soyinka, in 1986 winnaar van de Nobelprijs voor literatuur, is een uitgesproken sociaal-geëngageerd auteur. Hij behandelt tientallen thema's die op sociale gebeurtenissen en situaties geïnspireerd zijn. Een kleine greep uit de vele motieven: de aantrekkingskracht van het stadsleven, de verbondenheid met de sociale tradities, de rol van de polygynie in een moderne samenleving, de leidersfiguren die rond de onafhankelijkheid van Nigeria in 1960 opkwamen, de hypocrisie van het nieuwe establishment, de nasleep van de Biafraanse oorlog, de corruptie van het rijkgeworden olieland in de jaren zeventig, de apartheid, de mensenrechten en het leven onder een dictatoriaal regime.

Bij de uitwerking van dit brede spectrum van maatschappelijke en politieke onderwerpen, ruimt de auteur ook plaats in voor een eigen sociale visie, voor een persoonlijk engagement. Hierbij stelt hij zich steeds kritisch op tegenover machthebbers en pleit voor de totale ontplooiing van de eigen vrijheid en de eigen verantwoordelijkheid. Ook buiten het literaire medium heeft Soyinka de maatschappelijke toestanden steeds kritisch geanalyseerd. Zijn stellingname tegen de Biafraanse oorlog bracht hem enkele jaren in de gevangenis (1967-1969). Een kleine anekdote uit *The Man Died*, de kroniek waarin hij deze ervaring beschrijft, typeert hoe Soyinka zich onafhankelijk opstelt tegenover ondemocratische bewindsmensen. Een cipier vertelt Soyinka hoe hij door zijn chef gewaarschuwd werd voor de "clever man, big man, dangerous man" die Soyinka was: "you make trouble for Akintola, you make trouble for Sardauna and now you wan' make trouble for Gowon." (1).

1. Biografische gegevens.

Wole Soyinka is een Yoruba, geboren te Abeokuta (West-Nigeria) op 13 juli 1934. Zijn jeugd bracht hij door te Aké, een wijk van Abeokuta. In de autobiografische kroniek *Aké. The Years of Childhood* schetst de auteur

een indringend beeld van zijn jeugdijaren. Op een bijzondere intuïtieve en impressionistische wijze maakt Soyinka duidelijk hoe hij zijn onmiddellijke leefwereld ervaren en verkend heeft. Die omgeving bood een besloten geborgenheid en stond tegelijk open voor verscheidene sociale tendensen en culturele waarden. Zijn vader was het hoofd van de anglicaanse basisschool. Soyinka groeide op in de nabijheid van school en kerk, maar bleef ook in direct contact met de vele mensen die in zijn ouderlijk huis op alle mogelijke problemen eindeloos commentaar leverden (2). De familie van zijn moeder speelde een grote rol in de evangelisatie van West-Nigeria en in meer dan één opzicht blijkt Soyinka naar zijn moeder te aarden :

An energetic and extrovert woman of great presence and many accomplishments, she was teacher, performer, political activist and trader. Through her, and her shop opposite the Alake's palace in Abeokuta, Soyinka learnt a vast amount about Yoruba life, particularly about life as it flowed through Aké (3).

Het christelijke geloof en het sociale engagement sluiten niet uit dat Soyinka ook van jongs af openstond voor de vele Yoruba-tradities. In de openingspagina's van *Aké* maken we reeds kennis met een oom van hem die een *òrò* is, een man die kan communiceren met de afgestorvenen. In dezelfde context is er ook sprake van de *egúngún*, de processie waarin gemaskerde deelnemers zich gedragen als overleden voorouders, en van een jong meisje dat *àbikú* is, een kind dat geregeld deze wereld verlaat om de voorouders op te zoeken, maar achteraf weer herboren wordt (4).

Voorals in de geboortestreek van zijn vader, waar de westerse impact minder uitgesproken was, kwam Soyinka in contact met waardigheidsbekleders, smeden, handelaars en boeren die talrijke tradities in verband met de godheid Ogun in ere hielden (5). Met betrekking tot Ogun zijn diverse mythen in omloop, waarin deze kosmische figuur wordt gekarakteriseerd als de smid, de god van de artistieke schepping. Als god van het ijzer is hij tevens verbonden met de begrippen oorlog en destructie. Deze lijn wordt symbolisch doorgetrokken naar Soyinka's toneelstuk *The Road*, waarin het dodende verkeer aan bod komt (6). De mythisch-religieuze achtergrond legt ook een link met het traditionele toneel: riten, maskerades en festivals hebben een religieuze onderbouw, maar vertonen tevens vele kenmerken

van het theater.

Na deze rijke jeugdijaren opende het secundair onderwijs nieuwe perspectieven voor Soyinka. Vanaf 1946 studeerde hij aan het prestigieuze Government College te Ibadan. Daarna werkte hij enkele jaren als klerk in Lagos en was betrokken bij de Nigeriaanse radio. In 1952 kon hij zich inschrijven aan het University College te Ibadan, een instelling die nog maar vier jaar bestond, maar die mensen als Chinua Achebe en Christopher Okigbo onder haar studenten telde. Hij studeerde er Engels, Grieks en geschiedenis en was actief als acteur in het studententoneel. In oktober 1954 trok hij naar Engeland. Ook aan de universiteit van Leeds combineerde hij zijn interesse voor toneel met zijn studies (Engelse literatuur). Pas in 1957 — het jaar dat hij in Londen ging wonen — begon hij met het schrijven van toneel. In het Royal Court Theatre kwam hij in contact met het werk van auteurs als John Osborne, John Arden en Samuel Beckett. Hij registreerde er zijn stuk *The Swamp Dwellers*, waarin hij zelf een belangrijke rol vertolkte. Begin 1960 keerde hij terug naar Nigeria, dat op 1 oktober van datzelfde jaar onafhankelijk werd. Voor deze gelegenheid schreef hij *A Dance of the Forests*, dat echter geen officieel onderdeel vormde van de festiviteiten. Dit totaalspektakel met zang, dans en maskerades werd door een bepaald publiek wel gewaardeerd.

De jaren na de onafhankelijkheid waren voor Soyinka even turbulent als voor het jonge Nigeria. Politieke verschuivingen, sociale crisissituaties, staatsgrepen, een aanslepende burgeroorlog, snel elkaar opvolgende presidenten, geweld, censuur en repressie bepaalden het algemene klimaat. Ook in Soyinka's leven deden zich frequente en abrupte veranderingen voor. Zijn kritische houding tegenover het onderwijs maakte dat hij ontslagen werd uit zijn functie aan de universiteit van Ife (1962). In 1965 werd hij gearresteerd op verdenking van een radio-uitzending, gericht tegen pas verkozen politici. Omdat hij zich scherp verzette tegen de burgeroorlog met Biafra, liep hij een gevangenisstraf van twee jaar op (1967-1969). Daarna was hij korte tijd verbonden aan de toneelschool van Ibadan. Als reactie op het Gowon-bewind ging hij vijf jaar in ballingschap (1970-1975). Hij bracht deze jaren door in Europa en in Ghana, waar hij redacteur was van het tijdschrift *Transition*, dat opkomt tegen dictaturen en een steun verschaft aan socialistische, revolutionaire bewegingen. In december 1975

keerde Soyinka naar Nigeria terug en werd docent aan de universiteit van Ife. Hij zet er zich bijzonder in voor het toneellevens en heeft zich eveneens politiek geëngageerd.

2. *Acculturatie*

De samenlevingsvormen waarvan vele hedendaagse Afrikaanse auteurs getuigenis afleggen, worden veelal gekenmerkt door de cultuurschok die een traditionele beschaving ondergaat in haar confrontatie met westerse opvattingen en waarden. De wijze waarop beide cultuurlagen samengebracht worden (antithese, syncretisme, eclecticisme of symbiose), bepaalt in sterke mate het maatschappijbeeld van de betrokken auteurs. De complexe aard van deze materie mag niet te vlug leiden tot veralgemeningen. Soyinka's eerste toneelstukken bewijzen duidelijk dat ook zijn opvattingen over de maatschappij niet te snel in strakke patronen mogen worden gevat.

The Swamp Dwellers (1963) beschrijft de reacties van een jongeman die het platteland verlaat en zich probeert aan te passen aan het stadsleven. Dit zit hem niet mee en met schulden beladen keert hij weer naar zijn ouders. Hij denkt probleemloos te kunnen terugvallen op de dorpsgemeenschap, maar de magisch-religieuze regels en voorschriften van het leven op het land keren zich blijkbaar tegen hem. Zijn oogst mislukt immers, alhoewel hij geofferd heeft aan de "serpent of the swamp". De confrontatie tussen de protagonist Igwezu en de dorpspriester Kadiye brengt de climax. In een reeks retorische vragen wil Igwezu de dorpspriester duidelijk maken dat deze gefaald heeft in de uitvoering van zijn ambt. De affirmatieve reacties van de priester lijken erop te wijzen dat hij schuld bekent. Dat Igwezu een verbale triomf behaalt, betekent niet dat hij als overwinnaar uit het stuk te voorschijn komt: de spanning tussen tradities en vernieuwing wordt niet in één of andere zin beslecht. De protagonist verwerpt de traditie, maar weet dat een andere levenswijze niet direct een uitkomst biedt. Een fragment uit de cruciale dialoog:

Igwezu : Who must appease the Serpent of the Swamps?

Kadiye : The Kadiye.

Igwezu : Who takes the gifts of the people, in order that the
beast may be gorged and made sleeply-eyed with the

feast of sacrifice?

Kadiye : The Kadiye.

Igwezu : (His speech is increasing in speed and intensity) :
On whom does the land depend for the benevolence
of the reptile? Tell me that, priest. Answer in one
word.

Kadiye : The Kadiye.

Igwezu : Can you see my mask, priest? Is it of this village?

Kadiye : Yes.

Igwezu : Was the wood grown in this village?

Kadiye : Yes.

Igwezu : Does it sing with the rest? Cry with the rest? Does it
till the swamps with the rest of the tribe?

Kadiye : Yes.

Igwezu : And so that the Serpent might not vomit at the wrong
season and drown the land so that He might not swal-
low at the wrong moment and gulp down the unwary
traveller, do I not offer my goats to the priest?

Kadiye : Yes. (7)

In *The Lion and the Jewel* (1963) daarentegen wordt duidelijk een optie genomen ten gunste van de traditie. Een jong dorpsmeisje (the Jewel!) wijst een jonge, snobistische onderwijzer af en verkiest een oude dorpschef als huwelijkspartner. De onderwijzer Lakunle symboliseert alles wat met vooruitgang en verwestersing te maken heeft :

Lakunle (with conviction) : Within a year or two, I swear,
This town shall see a transformation.
Bride-price will be a thing forgotten
And wives shall take their place by men.
A motor road will pass this spot
And bring the city ways to us.
We'll buy saucepans for all the women
Clay pots are crude and unhygienic.
No man shall take more wives than one
That's why they're impotent too soon.
The ruler shall ride cars, not horses
Or a bicycle at the very least.
We'll burn the forest, cut the trees
Then plant a modern park for lovers.
We'll print newspapers every day
With pictures of seductive girls.

The world will judge our progress by
The girls that win beauty contests... (8)

De harde woorden waarmee Sidi deze man afwijst getuigen echter van een tegengesteld maatschappijbeeld: "Out of my way, book-nourished shrimp" (9).

The Trials of Brother Jero (1963) toont eveneens een eigenaardige constellatie van oude en nieuwe elementen. De hoofdactant beschouwt zichzelf als een profeet en staat aan het hoofd van een kleine religieuze beweging. Iedere dag houdt hij séances op het strand, waarbij hij dialogeert met zijn congregatie. Bijbelse namen en beelden alterneren met magische profetieën. In de grond is hij slechts een handelaar, die vooral zijn eigen belangen behartigt :

Jero : I am glad I got here before any customers — I mean worshippers — well, customers if you like. I always get that feeling every morning that I am a shopkeeper waiting for customers. The regular ones come at definite times. Strange, dissatisfied people. I know they are dissatisfied because I keep them dissatisfied. Once they are full, they won't come again. (10)

Het Jero-personage duikt later opnieuw op in *Jero's Metamorphosis* (1973). "A most bizarre collection of prophets" leveren strijd met de militaire overheid en de toeristische diensten om hun standplaatsen op het strand te verdedigen. Soyinka laat de gewiekste Jero als overwinnaar uit de confrontatie te voorschijn komen, maar hekelt met het wapen van de satire heel wat maatschappelijke (wan)toestanden.

3. Realiteit achter maskers

In traditionele Westafrikaanse gemeenschappen zoals de Yoruba, de Ibo en de Ibibio, nemen de maskerades een vrij belangrijke plaats in. Hoewel deze maskerspelen enkele theatrale kenmerken vertonen, zijn ze toch in wezen gekostumeerde dansen : de taalcomponent is slechts zwak uitgebouwd en een werkelijke intrige is niet aanwezig. Bindende factor is steeds het ritmische patroon, dat in combinatie van lied en percussie de basis

vormt voor de dans. Met veel vertoon van geraffineerde kostuums en maskers allerhande treedt de wereld van de afgestorvenen en de goden, van vrees en mysterie, in de alledaagse werkelijkheid binnen. Behalve voor deze mythisch-religieuze dimensie wordt ook plaats ingeruimd voor mime en parodie, voor satire en sociale commentaar. Dergelijke dansspelen maken vaak deel uit van regelmatig terugkerende festivals of festivalcycli. (11)

Soyinka is niet de enige Nigeriaanse toneelauteur die terugvalt op dit maskeradegegeven. Het populaire volkstheater van Duro Lapidu en Hubert Ogunde had reeds door het gebruik van zang, dans en gemaskerde figuren en het stimuleren van de participatie van het publiek, een stap in deze richting gezet. Soyinka zelf deed dit voor het eerst in *A Dance of the Forests* (1960). Dit totaaltheater van dans, mime, muziek en maskerade is geconcipeerd rond traditionele motieven en beelden. Toch wil het stuk geenszins een pleidooi zijn voor sommige traditionele leefvormen, zoals die door bepaalde Négritude-kunstenaars opgehemeld werden. De afgestorvenen die ten tonele gevoerd worden, willen zeker niet het prekoloniale Afrika idealiseren. Het complexe verloop, de vele personages, de barokke kostumering en de omkering van het realiteitsbesef hadden tot gevolg dat het aantal opvoeringen uiterst beperkt bleef. (12) Het drama is wel bijzonder rijk aan flitsende visies. Zo bijvoorbeeld bezint de plastische kunstenaar, de "servant of Ogun (...) the worker of iron and wood", zich als volgt op zijn werk en op de dood:

I work with fire. Carving and smelting. Sometimes I merely trace patterns on wood. With fire, I live by the forge and often hold the cylinders in my hands. So you see I am not afraid of fire. But I wished to be saved from death by burning. Living, I would rather not watch my body dissolve like alloy. There must be happier deaths. (13)

Festivalcomponenten en gedachten over de dood zijn ook vervlochten in *The Road* (1965). Achter de maskerades treffen we een bijzonder tastbare en actuele werkelijkheid aan: Soyinka schetst de wereld van het transport en de vrachtwagenchauffeurs, van verkeersongelukken en schrootzoekers, van marginalen en criminelen. Dit milieu wordt in rijk genuanceerde taalregisters opgeroepen: pidginengels en Standaardengels, Yoruba-

liederen en Engelstalige gedichten komen naast elkaar voor. De sfeer van verkeersongevallen, dood en zakenlui, die vlug klaar staan om de bruikbare onderdelen van een verongelukte wagen mee te nemen, ademt uit dit stukje pidginengels :

You tink say myself I no go die some day? When person die, 'e done die and dat one done finish. I beg, if you see moto accident make you tell me. We sabbee good business... sell spare part and second-hand clothes. Wetin? You tink say I get dat kind sentimentation? Me way I done see dead body to tey I no fit chop meat unless den cook am to nonsense? Go siddon my friend. Business na business. If you see accident make you tell me I go run go there before those useless men steal all the spaere part finish. (14)

Maskerades en festivals hebben ook steeds een rituele kern. *The Strong Breed* (1970) en *The Death and the King's Horseman* (1975) zijn op zo'n traditionele rituele handeling gebouwd. In *The Strong Breed* wil een Yoruba-gemeenschap zich zuiveren van een collectieve schuld door het elimineren van een zondebok, de kreupele idioot Ifada. Doorheen een tragische plot komt uiteindelijk het hoofdpersonage om het leven. Zoals vaak gebruikt Soyinka ook hier de techniek van de inbedding : bepaalde scènes dienen om thema's te anticiperen of om gebeurtenissen tegen een achtergrond te plaatsen. Vlak na het begin van het stuk wordt reeds een scène ingelast, waarin hij kort samengebald enkele parallellen trekt met de hoofd-intrige. Een meisje dat door de anderen op een afstand gehouden wordt, komt op met een pop ("a carrier / an effigy") en vraagt aan de kreupele Ifada om de pop hard te slaan en ze op te hangen aan een boom om op die manier genezen te worden van haar kwaal. "But just because you are helping me, don't think it is going to cure you.", zegt het meisje, "I am the one who will get well at midnight, do you understand? It is my carrier and it is for me alone." (15)

Het ritueel dat in *Death and the King's Horseman* centraal staat, gaat eveneens terug op een Yoruba-traditie. De tragedie is gebaseerd op gebeurtenissen die plaatsgrepen in de Nigeriaanse stad Oyo. In zijn studie over Wole Soyinka geeft James Gibbs enkele aanvullende details (16). Op 19 december 1944 sterft de Alafin van Oyo na 33 jaar te hebben geregeerd.

De traditie eist dat de paardeknecht zijn meester in de dood volgt door op een rituele manier zelfmoord te plegen. De koloniale overheid wil deze barbaarse gewoonte tegengaan en ook Elesin zelf aarzelt vooraleer hij het grote ritueel voltrekt. Dit drama heeft, aldus Gerald Moore, duidelijk een sociale dimensie. Niet alleen wijst Soyinka "all forms of blind colonial meddling" van de hand, maar tevens toont hij aan dat de "most dangerous loss for the modern African (...) was that of a world-view which convincingly linked birth, life and death into a seamless continuity." (17)

4. Ontmaskerende satire

Als debuterend dichter had Soyinka reeds met succes het wapen van de satire gehanteerd. Ook in zijn toneelwerk is de satirische ontmaskering van sociale wantoestanden een constante. In zijn eerste produkties bleef de satire ironisch en speels, maar sinds *Kongi's Harvest* (1967) is de relativiserende ironie geëvolueerd tot scherp sarcasme en is het misnoegen van de schrijver-als-toeschouwer een geladen engagement geworden. Terugkerende thematiek in het satirisch werk is de dictatuur die in een aantal Afrikaanse landen als politiek systeem gevestigd is.

Kongi in *Kongi's Harvest* is een wantrouwig dictator die zich omringt met vleeiende medewerkers. Zij verrichten alle werk voor hem en plaatsen hem continu in het middelpunt van de belangstelling. De grote taak die deze tiran wil volbrengen is het binnenhalen van een oogst waarvan hij zelf de bezielende geest is :

- Kongi : I am the Spirit of Harvest
 Secretary : Of course my Leader, the matter is not in dispute.
 Kongi : I am the SPIRIT of Harvest.
 Secretary : Of course my Leader.
 Kongi : I am the Spirit of HAAR-VEST!
 Secretary : Of course my Leader. And a benevolent Spirit of Harvest. This year shall be known as the year of Kongi's Harvest. Everything shall date from it.
 Kongi : (stops suddenly) : Who thought that up?
 Secretary : It is among the surprise gifts we have planned for our beloved leader. I shouldn't have let it slip out...
 Kongi : (rapt in the idea) You mean, things like 200 K.H.

- Secretary : A.H. my Leader. After the Harvest. In a thousand years, one thousand A.H. And last year shall be referred to as 1 B.H. There will only be the one Harvest worth remembering.
- Kongi : No, K.H. is less ambiguous. The year of Kongi's Harvest." (18)

De oogst is echter niet overvloedig want, evenals de oude feodale koning, wordt ook deze corrupte leider uitgerangeerd terwijl een jonge generatie opkomt.

Hetzelfde thema wordt ook uitgewerkt in *Opera Wonyosi* (1981) en *A Play of Giants* (1984). In *A Play of Giants* wordt president Kamini geëscorteerd door drie collega's dictators. We hoeven niet eens te gissen wie achter de namen Kamini, Benefacio Gunema, Emeror Kasco en General Barra Tuboum schuilgaan. In het woord vooraf licht Soyinka deze antropomische taalspelletjes toe en schiet met scherp op presidenten die hij met naam en toenaam noemt. De bijzonder grimmige aanklacht wordt verwerkt in een satirische komedie barstensvol misverstanden, die allemaal op de rug van het staatshoofd te schuiven zijn.

De intrige is eenvoudig. Ieder land mag aan de UNO een kunstwerk schenken dat zal worden tentoongesteld in een internationale kunstgalerie. Aan Kamini wordt de toestemming gegeven een beeld van zichzelf in te dienen. De dictator geeft de opdracht aan een Engels beeldhouwer. Hier worden reeds een aantal misverstanden duidelijk. In plaats van een buste wordt een levensgroot monument gesculpteerd. Kamini poseert bovendien niet alleen, maar hij laat zich vergezellen van zijn collega's dictators. Amerikaanse en Russische afgevaardigden willen Kamini's idee steunen, op voorwaarde dat zowel Washington als Lenin ook een ereplaats toebedeeld krijgen. Het beeld blijkt ten slotte een wassen beeld te zijn, dat volgens de maker beter in Tussauds griezelkamer zou thuishoren.

Het hoofdaccent ligt op de dialogen die plaatsgrijpen terwijl de staatshoofden voor de kunstenaar poseren in een ambassade. Doorheen de verschillende scènes wordt het grote misverstand duidelijk: de dictator kan niet zonder zijn medewerkers, die hij echter één voor één van verraad beschuldigt en aan de kant zet. Ook het slot is een misverstand, dat de sati-

rische dimensie van het geheel nog verscherpt. Het geroep van een aantal betogers vóór de ambassade wordt door Kamini geïnterpreteerd als het gejuich van zijn aanhangers die de tegen hem gepleegde staatsgreep afkeuren. In feite hoort hij het gehoon van politieke vluchtelingen, die verheugd zijn dat hij omvergeworpen werd.

De luchtige dialogen (waarin we zonder moeite de stem van Idi Amin herkennen) doen geen afbreuk aan de bittere ondertoon. Treffend voor de ontmaskering van een totalitair regime is de scène waarin de politici de vreugde omschrijven die ze aan hun macht beleven. Ze houden ervan de angst te zien in de ogen van zwakke mensen, ondergeschikten te kunnen chanteren of een relatie te hebben met de vrouw van een ter dood veroordeelde dissident :

Gunema : I sentence one man to death who I suspect of plotting against me. While he is in condemned cell, his wife come to plead for him. (...) When I make love to her, I taste it at last. It is a strong taste on my tongue, my lips, my face, everywhere. It rush through my spine, soak through my skin and I recognise it for that elusive, overwhelming taste. Every night I made love to the woman, the same taste is there, nothing to compare with it. Nothing.

Kasco : So you reprieved the husband?

Gunema : Oh no, that cannot be. He was hanged on the appointed day. I pull lever myself. By then the woman had become fond of me and we still meet and made love. But it was gone. After the husband ceased to live, the taste vanished, never to return.

Tuboum : I like the story. I like the story very much. (19)

Door de dictators deze woorden in de mond te leggen, wordt het toneelstuk meer dan — met de woorden van Soyinka — "een ontspannende circusvoorstelling". Het is een regelrechte aanval op de "monsters/grotesqueries/psychopaths/cold-blooded killers" zoals hij ze elders noemt (20).

5. Sociaal profiel

Vanuit een samenspel van traditionele kunstvormen en moderne theatelementen heeft Wole Soyinka een toneel gecreëerd, waarin hij getuigenis aflegt van diverse facetten van de maatschappij. De bijzondere verhouding tussen oud en nieuw doet de vraag rijzen naar het specifieke profiel van zijn maatschappijbeeld. Dat Soyinka enerzijds bepaalde vormen van verwestering aan de kaak stelt en anderzijds een aantal traditionele gewoonten ten tonele brengt, impliceert niet dat hij als een Négritude-auteur kan worden bestempeld. Het tegendeel is waar. Meer dan eens heeft de auteur een uitgesproken standpunt ingenomen tegen de Négritude-beweging, waarvan auteurs als L.S. Senghor, B. Diop, L.G. Damas en A. Césaire de belangrijkste ideologen zijn. In *Myth, Literature and the African World* verklaart hij zijn standpunt terzake, dat hier kort wordt samengevat.

De Négritude heeft de eigenheid van de Afrikaanse mens willen beklemtonen door de methode van de westerse epistemologie over te nemen. De westerse kennisleer maakt gebruik van een methodologie die zich op één criterium baseert. Naar analogie van het Cartesiaanse "Ik denk, dus ik ben", heeft de Négritude-literator de Afrikaanse pendant "Ik voel, dus ik ben" geponeerd. In deze accentuering van het intuïtieve (het emotionele, het sensitieve, het ritme, de dans) heeft de Négritude een aantal essentiële fouten begaan. Door te steunen op een westers syllogisme en door de menselijke ervaringscategorieën op te splitsen, is ze ontrouw geworden aan haar Afrikaanse karakter. Bovendien stelde de Négritude het narcisme van de gespleten "évolué" centraal en was als zodanig een ideologische projectie die geen oog had voor de concrete realiteit van de Afrikaanse massa. Deze élitaire reflex impliceerde ook dat westerse intellectuelen als J.P. Sartre die visie gemakkelijk konden inkapselen in hun eigen ideologie. De retorische glorificatie van lang verdrukte kentrekken paste in wezen niet in het Afrikaanse waardensysteem en werd tevens op een oversimplificerende manier doorgevoerd. Het accentueren van het intuïtieve in de mens bracht ook mee dat de Négritude "accepted one of the most commonplace blasphemies of racism, that the black man had nothing between his ears". (21)

Als reactie hierop lanceerde Soyinka het begrip "tigritude", vanuit de overweging dat een tijger zijn tijger-zijn niet ophemelt, maar zijn prooi

aanvalt. Op welke prooi heeft de literator het voornamelijk gemunt? Essentieel is uiteraard zijn aanval op de dictatoriale regimes in Afrika. Hij wil niet alleen de bestaande wantoestanden die de wereldpers halen bestrijden, maar vooral de aandacht vestigen op "the whole trend toward dictatorship (...) in the newly independent states in Africa". Zo stelde hij in 1965 dat Nigeria diverse "would-be dictators" telde en drukte hij de vrees uit dat de jongeren zich nog gemakkelijker aan de kant zullen scharen van hen die alle macht naar zich toehalen. In 1980 leverde hij kritiek op de "crimes committed by power-drunk soldiery against a cowed and defenceless people", zoals die zich in het Nigeria van de jaren zeventig hadden voorgedaan (23).

In het verlengde hiervan kunnen twee andere thema's worden gesitueerd: zijn fundamentele scepsis tegenover machthebbers en bewindsmensen in het algemeen en zijn pessimistische visie op de mens als sociaal wezen. Terwijl hij *A Dance of the Forests* aan het schrijven was, kwam Soyinka tot het inzicht dat de onafhankelijkheid van zijn land niet een vernieuwende bevrijding betekende, maar dat veel van zijn collega's intellectuelen enkel zo vlug mogelijk de plaatsen wilden innemen die tot dan toe door blanken bezet waren. (24) Naar aanleiding van de productie van dit stuk werd Soyinka zich ook bewust van zijn sombere visie op mens en maatschappij. Hij beschouwt de mens als een sterk egoïstisch wezen, dat het spreekwoord 'homo homini lupus' in de dagelijkse praktijk omzet:

I find that the main thing is my own personal conviction or observation that human beings are simply cannibals all over the world so that their main preoccupation seems to be eating up one another. (25)

Een poging ondernemen om uit het oeuvre van Soyinka een sluitende sociale visie te extrapoleren is een moeilijke taak. Het is de bedoeling van de auteur om via een continue kritiek op de maatschappij het publiek tot inzicht te brengen. Zelf schuwt hij alle etiketten en zijn werk getuigt van diverse tegenstrijdigheden. In een vrij recent interview werd Soyinka naar zijn visie op deze "antinomies" gevraagd. Er werd gewezen op het feit dat hij "a communal ethos, a communal spirit" combineert met "an implacable affirmation of individualism" en dat hij "a strong celebration of *joie de*

vivre" met een "profoundly tragic and pessimistic outlook" samenbrengt. Soyinka antwoordde dat die spanningen de kern van zijn creatief bestaan uitmaken en dat tragiek en triomf steeds samengaan, terwijl ook de vreugde van het sociaal verantwoordelijkheidsbesef altijd een tragische zijde heeft: "the 'antinomies' of my writings (...), are these not a reflection of the human condition?" (26).

Willen we Soyinka's toneeloeuvre toch onder één noemer brengen, dan moeten we wijzen op de satirische dimensie van zijn werk. Soyinka is in de eerste plaats een sociaal-gemotiveerd, kritisch-ironiserend satiricus, wiens scherpe ontmaskering van de maatschappij een stimulerend effect heeft op de toeschouwers, ook al zijn dit Europeanen. Want, zo merkte hij eens op:

I want to talk *also* even to Europeans, if they are interested in listening. But *they* are at the very periphery of my concerns.
(27)

NOTEN

1. Wole Soyinka, *The Man Died. Prison Notes*, London, Arrow Books, 1985, p. 237 (Eerste editie : 1972).
2. Wole Soyinka, *Aké. The Years of Childhood*, Londen, Arena, 1983, p. 19 (Eerste editie : 1981).
Nederlandse vertaling : *Jeugd in Aké*, Het Wereldvenster Weesp — NOVIB Den Haag — NCOS Brussel, (Vertaling : Anne Beeker-Schoenmakers), 1985.
3. James Gibbs, *Wole Soyinka*, Londen, Macmillan, 1986, p. 2.
4. Wole Soyinka, *Aké. The Years of Childhood*, p. 5 e.v.
5. *Ibid.*, p. 126 e.v.
6. Voor een overzicht van de Ogun-mythen, zie : S.A. Babalola, *The Content and Form of Yoruba Ijala*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 4 e.v.
7. Wole Soyinka, *The Swamp Dwellers*, in : *Collected Plays I*, Oxford University Press, 1977 (2de druk), pp. 108-109 (Eerste editie : 1964, eerste opvoering : 1959).

8. Wole Soyinka, *The Lion and the Jewel* in : *Collected Plays II*, Oxford University Press, 1981 (3de druk), p. 34 (Eerste editie : 1963, eerste opvoering : 1959).
9. *Ibid.*, p. 57.
10. Wole Soyinka, *The Trials of Brother Jero*, in : *Collected Plays II*, Oxford University Press, 1981 (3de druk), p. 153 (Eerste editie : 1964, eerste opvoering : 1964).
11. Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 509-517.
12. "The play opened at Yaba Technical College, Lagos, in October 1960 and was shortly afterwards transferred to the Arts Theatre at Ibadan University. This, so far as I can ascertain, is the only production of *A Dance of the Forests* to date."
Gerald Moore, *Wole Soyinka*, Londen, Evans Brothers Limited (Modern African Writers), 1978 (2de druk), p. 27.
13. Wole Soyinka, *A Dance of the Forests*, in : *Collected Plays I*, Oxford University Press, 1977 (2de druk), p. 15, p. 19 (Eerste editie : 1963, eerste opvoering : 1960).
14. Wole Soyinka, *The Road*, in : *Collected Plays I*, Oxford University Press, 1977 (2de druk), p. 218 (Eerste editie : 1965, eerste opvoering : 1965).
15. Wole Soyinka, *The Strong Breed*, in : *Collected Plays I*, Oxford University Press, 1977 (2de druk), p. 120 (Eerste editie : 1964, eerste opvoering : 1964).
16. James Gibbs, *o.c.*, p. 117 e.v.
17. Gerald Moore, *o.c.*, p. 157-158.
18. Wole Soyinka, *Kongi's Harvest*, in : *Collected Plays II*, Oxford University Press, 1981 (3de druk), pp. 91-92 (Eerste editie 1967, eerste opvoering : 1965).
19. Wole Soyinka, *A Play of Giants*, Londen - New York, Methuen, 1984, pp. 58-59 (Eerste editie : 1984).
20. *Ibid.*, p. v - x.
21. Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge University

- Press, 1978, p. 129. Zijn benadering van de Négritude werkt hij uit op pp. 126-139.
22. Dennis Duerden en Cosmo Pieterse (eds.), *African Writers Talking. A Collection of Interviews*, Londen, Heinemann, 1972, p. 179.
23. Wole Soyinka, *Six Plays*, Londen, Methuen, 1984, p. 298.
24. *Ibid.*, p. xiii.
25. Dennis Duerden en Cosmo Pieterse (eds.), *o.c.*, p. 173.
26. Wole Soyinka, *Six Plays*, Londen, Methuen, 1984, p. xvii.
27. *Ibid.*, p. xx.