

so torej zgubila neposredno aktualnost, hkrati pa je ta čas še tolikanj živ, da ne morejo učinkovati kot preprosta zgodovinska pričevanja.

Kako se bo kriza rešila, je vprašanje časa, bistrosti in prilagodljivosti. S posebno močjo se zastavlja vprašanje komunikacije: afriški pisatelj mora spet najti tisto popolno soglasje s svojim občinstvom, ki je združevalo ljudskega pripovedovalca in njegove poslušalce. Stik med pisateljem in ljudstvom mora biti tako tesen, da bo njegovo delo — z izbiro teme, s svojim duhom — ustrezalo položaju in občutkom skupnosti. Najti mora — in to ni najmanjša težava — takšno izrazno sredstvo, ki ga bodo razumeli vsi: da ga bodo poznali njegovi rojaki in da ne bo neznan svetovnemu občinstvu. Primer Ousmana Sembena, ki se je odrekel pisanemu delu in se oprijel jezika podob, je skrajšen, saj ukinja leposlovno delo v pravem pomenu besede. Drugi bodo nemara poskusili po drugačnih poteh. Evropski kritiki in bralci bodo njihove poskuse spremljali z naklonjenostjo. Toda rešitev bodo morali najti afriški pisci in kritiki.

(Prevedeno iz monografske številke — julij — december 1974 — francoske Revue de littérature comparée, v celoti posvečene frankofonskim in anglofonskim literaturam črne Afrike.)

Prev. A. Berger

Dilema afriških dramatikov

Michael
Etherton

Sodobni afriški dramatiki, ki pišejo za afriška gledališča, ustvarjajo novo obliko umetnosti. Nekateri ustvarjajo povsem očitno v skladu s svojo izobrazbo — z razvijanjem oblik grško-rimskega in evropskega gledališča; drugi pa — je videti — delajo to bolj v skladu s stanjem izraznih umetnosti v Afriki, s tem pa ne mislim zgolj na obliko in vsebino tradicionalnih plesov in pesmi, hvalnic, maškerad, ritualov in njihovega satiričnega oponašanja, pač pa tudi na dane uprizoritvene okoliščine, to je na povezavo med igralcem in občinstvom. Novost vseh afriških dramatikov pri razvijanju gledališke umetnosti je poustvarjanje situacij in dialogov po resničnih ali vsaj v resničnosti možnih dogodkih, ki so v vsakem novem gledališkem delu različni. Igralci govore, kot da to delajo prvič.

Na področju javnih uprizoritev je razpravljanje o kulturnem razvoju neodvisnih afriških držav najbolj živahno in pisanje za oder je verjetno prav toliko področje gledališkega kot literarnega ustvarjanja v današnji Afriki.

Zdi se mi, da gre pri tem za dva med seboj povezana problema, ki pa sta oba pereča za afriškega dramatika. Prvič: komu naj bi bile predstave namenjene; in drugič: ali ni jezik v gledališkem delu pomembnejši kot vse drugo. Gledališka predstava v manjšem ali večjem afriškem mestu skoraj neizbežno poteka pred jezikovno mešanim občinstvom; večina verjetno tekoče govori dva ali več jezikov in pozna številne angleške izraze ali pa precej manj francoskih. Mestno občinstvo bo verjetno bolj z zanimanjem spremljalo dogodke in dialoge, če bo avtor upošteval jezikovno mešano občinstvo, kot če se bo skušal sporazumevati s tem občinstvom prek literarnih konvencij. Kljub temu pa so prav literarne konvencije velikokrat kriterij za izid dela pri komercialnih založbah. Iste kriterije potem upoštevajo bralci literarnih del v

afriških sredinah. Kriteriji, ki jih v resnici upošteva večina prebivalstva, ti-stega, ki naj bi si gledališko delo ogledalo, niso dovolj jasni, čeprav ga pol-pismenost ne bi smela odvracati od sodelovanja pri razvoju kulturnega izražanja. Toda videti je, da je kulturno izražanje spreminjajoče se družbe posebno v gledališkem snovanju v prvi vrsti literarno, saj je tiskano gledališko delo, ki mu sledi medla uprizoritev (v nekaterih primerih pa je sploh ni) veliko bolj učinkovito in vplivno kot pa igra, ki so jo uspešno izvedli pred številnim občinstvom, a je niso nikoli natisnili. Morda to sploh ni bilo mogoče zaradi jezikovne mešanice, spleta raznovrstnih izraznih oblik in delne improvizacije.

To dvojnost — se pravi za koga pišeš in za koga uprizarjaš — mogoče občutijo nekateri dramatikoli bolj kot drugi. Ne trdim, da so dramatikoli, ki si prizadevajo za razvoj gledališča iz dosedanjih težav, pred največjimi ovirami, ker imam za takšno trditev premalo dokazov; mislim pa, da bi nadaljnja in podrobna raziskava to verjetno potrdila.

Tu bi rad predstavil — veliko manj podrobno, kot zaslužita — dela dveh afriških dramatikov, ki sta izredno popularna v svojih domovinah, pa njuna dela niso prav dostopna širšemu krogu bralcev. V svojem izvajanju bi rad opozoril na nekaj konceptov glede napredka afriške izvajalske kulture, ki bi jih bilo nemara mogoče uspešno razviti v kakšni podrobnejši študiji. Gledališka dela zambijskega dramatika Kabwe Kasoma nakazujejo razvoj gledališkega ustvarjanja, ki ne ohranja samo mestne korenine Kasomovega navdiha — gre za siromašna prenatrpana predmestja in barakarska naselja — temveč ohranja te korenine tudi za samo predmetno občinstvo. In to je Kasomi uspelo pri tem, ko razvija in širi pogled svojih gledaliških del v revnejšo problematiko, pa v stilu šegave in muhaste mestne perspektive. Gledališka dela kamerunskega pisatelja, ki je v pisanju del za oder dosegel dovolj spretnosti, da bi bil lahko nadaljeval s tem (res je v zadnjih letih nehal pisati) in ne ve prav, kam naj bi usmeril svoj izjemni talent za prikazovanje predmestnega okolja v posebno zadovoljstvo množičnega občinstva.

Igro *Norci se ženijo* Kabweja Kasome je izvajalo gledališče Chikwakwa v zambijskem glavnem mestu Lusaki 11. 6. 1970 pred avditorijem, kjer je bila polovica študentov, drugo pa izbrano gledališko občinstvo s področja dveh milj okrog gledališča. Bila je tako uspešna, da so jo ponovili že 21. junija hkrati z *Zapravljivcem* južnoafriškega črnkega dramatika B. L. Leshoaija. Kasominova igra je bila druga na vrsti in se je zavlekla do polnoči. Gledališka dvorana je bila nabito polna; v njej se je gnetlo okoli sedemsto ljudi; spet je bilo nekaj študentov; to pot so prišli s svojimi prijatelji, ki so se pripeljali z avtobusi iz mesta in drugih univerzitetnih središč in nekaj je bilo okoliških pijancev, ki so šli mimo na poti do najbližje pivnice. Na obeh predstavah je bilo torej v glavnem navzoče zambijsko občinstvo, vse razigrano, hrupno in navdušeno, ki je glasno sodelovalo pri predstavi.

Vendar ta uprizoritev pravzaprav ni bila mišljena za afriško občinstvo: režiral je avtor, igrali so člani zambijske univerzitetne gledališke družine in predstava je bila namenjena gledališkemu festivalu, ki je bil organiziran leta 1970 za pretežno bele zdomce v enem izmed mest Bakrenega pasu — Copperbelta, poglobitnega rudarskega predela Zambije. Gostujoči britanski kritik jo je štel za najslabšo stvar na festivalu in je izrekel o njej v javnosti nekaj humorističnih pripomb. Kabwe Kasoma je bil leta 1970 študent višjega letnika na univerzi. Svojo prejšnjo dejavnost v lokalni politiki Bakrenega pasu

med bojem za neodvisnost je opustil in se posvetil normalnemu študentskemu delovanju, med drugim je bil član univerzitetne dramske študentske družine UNZADRAMS.

Kasoma je prišel na zambijsko univerzo, da bi razširil svoje možnosti za politično kariero in kot del splošnega družbenega vzpona Zambije. Univerzitetno okolje je potreboval tudi za to, da bi lahko prikazal širši javnosti gledališka dela, ki jih je pisal za zabavo, že preden je prišel na visoko šolo. To mu je omogočilo zaznati možnosti napredka za oboje, svojo vlogo in svoje delo kot zambijski dramatik in imel je priložnost razširiti svoje poznavanje gledaliških tehnik. Kot dramatik se je razvil iz nove zavesti o politični dimenziji kulturnega delovanja, sodeloval je v vse bolj razširjeni javni polemiki o kulturi in narodnosti. Kljub temu bi bil rad dosegel priznanje kot dramatik in režiser predvsem pri zahodnjaških in neafriških gledaliških obiskovalcih. Takó je nastal kulturni fenomen, da so študentje zambijske univerzitetne dramske družine prikazovali zambijsko gledališko novost enega izmed svojih kolegov, vendar z namero, da bo predstavo gledalo samo takó imenovano poučeno občinstvo, se pravi študentje in belci, ki vedno zahajajo k amaterskim predstavam.

Morda bi lahko našli kakšno vzporednost, v delih zelo znanih afriških dramatikov, kot so Kola Ogunmola ali V. E. Musinga ali celo sam Kabwe Kasoma; vsi so namreč dokazali, da so zmogni ustvariti izredno močne gledališke stvaritve za afriško občinstvo, vendar pa njihova umetniška dela niso dosegla takega priznanja kot natisnjena afriška gledališka dela, ki pogosto upoštevajo kriterije povsem drugega kulturnega konteksta, predvsem veleindustrijske in visoko pismene družbe. Nekateri popularni dramatikci so zaposleni v trgovini, izobrazbenih strukturah ali v birokraciji (Kabwe Kasoma je trenutno mentor študenta na zambijski univerzi, V. E. Musinga pa je zaposlen v statističnem uradu v kamerunskem mestu Buea.)

Dramatikci, kot sta Kasoma in Musinga, črpajo navdih očitno predvsem iz mestnega afriškega okolja ter zajemajo in komentirajo široki spekter afriških razmer po priznanju neodvisnosti iz zornega kota mestnega plebejca — v nasprotju z mestno elito. Mestno izkušnjo je za malega človeka že destilirala cela vrsta pretežno neopisovanih umetniških oblik, kot so predmestni glasbeni ansambli, življenje nočnih lokalov z izrazitimi plesi, druge oblike nedeljskih zabav, tekmovalni nastopi in krašenje hiš. Pisatelj iz mestnega okolja izkorišča vse te najrazličnejše manifestacije samozavedanja predmestne osebnosti tako, da uporablja v igrah ples, glasbo in pogovorne formacije — prav kot predmestni prebivalci sami komentirajo svoj položaj, ko kombinirajo tradicionalne bobne s kovinskimi odpadki, maske iz rafije s plastičnim kičem, obredna praznovanja s plesnim tekmovanjem. Ta zmes tradicionalnega in mestnega v novem valu kulturnega izražanja je večinoma izvirna. Pomeni previdno sprejemanje novih snovi in novih odnosov, in — kolikor je derivativna — izhaja iz spomina na oblike starih kmečkih odnosov. Neodvisne afriške države trdijo, da cenijo izvirnost, tradicijo, kulturno in nezahodnjaško ustvarjalnost kot najvišje umetniške vrednote; videti pa je, da teh kakovosti niso sposobne razbrati v kulturi svojih predmestnih naselij.

Na drugi strani pa vladni uslužbenci, ki prevzemajo ljudsko »pop« kulturo, skrbe za izdatno vladno pokroviteljstvo nad tradicionalnimi plesnimi

skupinami pri gledaliških načrtih, ki so v resnici tradicionalno afriški le v podrobnostih posameznih plesov, ne pa v dejanskem stilu izvedbe; in še te podrobnosti se prav hitro spremenijo in prilagodijo izvedbi, ki je značilna za visoko kulturno družbo z napredno tehnologijo. Gvinejski nacionalni balet je razvil preciznost in prefinjenost kakega »*corps de ballet*«; zambijska nacionalna plesna skupina je izdelala preprosto zgodbo, v katero se vključuje nekaj tradicionalnih plesov, iztrganih iz prvotne izvedbene situacije in položčenih z izumetničeno »*mise en scène*«. Te baletne skupine so potem gostovale v tujini. Eden izmed takšnih primerov je predstava zambijske nacionalne plesne skupine *Zambo Malimba*, ki je gostovala v Osaki na Japonskem leta 1970, (tamkaj so gostovale tudi predstave številnih drugih afriških dežel) nato pa v ZDA. Predmestne plese, kot so *ndendeule* in *kalela*, pa ta čas veselo plešejo ob nedeljskih popoldnevih v predmestnih in zunaj mesta ležečih naseljih barak in po rudarskih središčih.

Seveda pa je del urbane ljudske »pop« kulture, ki je bila izključena iz vseh oblik pokroviteljstva, uspel komercialno. Kadar pa uspe, sledi modi visoke tehnologije zahodne pop scene in uporablja na primer elektronsko ozvočenje in stereofonijo. Raziskava bi verjetno pokazala, da je mešanica stilov tisto, kar povzroča v javnih debatah o kulturi brezkončne vladne napade na popularno predmestno kulturo, češ da vnaša surovost v življenjski stil ljudstva. Na drugi strani pa teži subvencionirana »tradicionalna« h gradnji dragih gledaliških zgradb z razkošno tehnično opremo in odrsko osvetljavo. Ob pomanjkanju formalne izobrazbe na ustreznih akademijah črpata obe obliki plesa, komercialno popularna in tradicionalno nacionalna, svoje izvajalce in profesionalce iz istega vira: iz mestnih in predmestnih barak. Talent teh nacionalnih izvajalcev v obeh kategorijah se zbuja in razvija na prav tistih nepriznanih predmestnih zabavah, ki potekajo največ na prostem med občinstvom, katerega izkušnje so jih v glavnem izoblikovale.

Kabwe Kasoma je trenutno eden izmed tistih priljubljenih afriških dramatikov, ki hoče razvijati gledališče za predmestno barakarsko občinstvo ter kljubuje pritiskom, ki bi ga odtegnili od njegove množične zambijske publike. Toda za to usmerjenost svojega dela se je moral trdo boriti. Prvo izmed Kasomovih del, ki so ga uprizorili študentje zambijske univerze, je bilo »*Dolge roke pravice*«. Igrali so v študentski jedilnici novega študentskega naselja leta 1968. Igra govori v barakarskem življenju v Copperbeltu in pripoveduje o resničnih krajih, organizacijah, nacionalnih in lokalnih politikah ter celo o znanem strašilu Copperbelta, duhu, imenovanem *Rosemary*, katerega prikazovanje kdaj pa kdaj omenjajo celo zambijski častniki. Še več: igra uporablja različne jezike, žargone in izražanja, ki jih slišiš v tem predelu.

V igri glavna junakinja Angela vara moža Ben Kapama z bogatim predmestnim playboyjem Pumpkenom. Soproj odkrije njeno nezvestobo in še več; zve, da ga mislita Angela in njen ljubimec umoriti. Sklene, da se potuhne in čaka na ugodno priložnost. Angela se vrne, prepeva v originalu angleško popularno popevko; to njeno besedilo je v celoti vključeno v tekst:

Prosim, ljubček, vrni se k meni,
tako sem žalostna in sama
nikoli ne bom mogla živeti brez tebe (*ponovitev*)
Angela: (*govori*) Ho! Malce sem okajena. Spat bom šla. (*leže*)

4. Prizor

(Vstopi Kapama, prihaja iz svoje namišljene službe in veselo prepeva)

Kapama: *(poje politično pesem)* Nibani baletka?

Owe ba Kaunda

Nibani baletka?

Owe ba Kaunda

Chawama chasokana lelo ba Kaunda

Abana ba Zambia balefwava ubuntungwa lelo! *(Ponovitev)*

Kapama: *(potrka)* Draga Angela, Odpri mi! Hej, Angela, si doma? Odpri mi! *(Angela se zbudi in prižge luči)*

Angela: Oh, Kapama kako to, da prihajaš nocoj tako pozno? Saj veš, da sem vsa v skrbeh, če ostajaš tako dolgo zunaj. Si spet delal nadure?

Kapama: Takó je, draga moja! Delal sem nadure, da bi zaslužil za humbert bicikel, ki sem ti ga obljubil. Se spominjaš, draga?

Pesmi sta skrbno izbrani, tako da izražata čustveno stanje obeh nastopajočih in obe hkrati ponazarjata osebno kulturo junakov. Dramatik kaže občinstvu zvezo med različnimi elementi njihovih izkušenj: vsi namreč vedo, da Ben Kapama v tem trenutku ne povečuje političnih voditeljev Zambije, pač pa sam sebe pomirja glede svojega ekonomskega položaja ob razkroju svojega doma. Ko ženi laže, ne trdi samo, da je delal nadure, pač pa, da bo s temi nadurami lahko kupil humbert kolo zanjo (najboljše dvokolo, ki se lahko kupi v Zambiji). Ben in občinstvo pa veda, da Pumpken vozi Angelo v svojem avtomobilu in ji daje darila. — Pumpken pa je v pismu, ki ga je Ben po naključju prebral, napisal: »Saj veš, da denar za nekatere izmed nas ni vprašanje.« Izjava o biciklu poudarja ekonomsko stran ženinena varanja, prav tako kaže tudi izbira pesmi: popularna angleška popevka kaže na boljši gmotni položaj kot koračnica v bamba jeziku. Čeprav se Ben tega morda ne zaveda, pa vsaj občinstvo spozna, da kljub velikim besedam o zambijski neodvisnosti lahko za zdaj vse Benovo garanje prinese le humbert bicikel. Drugi pa imajo avtomobile — brez nadur.

Potem ko Ben ubije ženo in za to obesi krivdo njenemu ljubimcu Pumpkenu, prihrumita dva lokalna kitwe policista. Ko odkrijeta uboj, se den izmed njiju odloči telefonirati centrali:

Stražnik Lindani: »Halo! Halo! Halo! Kliče rajon C. Kliče rajon C. Wusikile pulicijska postaja. Sprejeto? Eh . . . Prosm je morbit tam Wusikile pulicijska postaja? . . . Nen člouk tuki P oddelek številka dvanajst, oh številka dvanajst, je mrtva ali skor mrtva gospod.

Eh? . . . Da P/112 spešl . . . ja, gospod, ja gospod. Inde . . . bwa . . . čm rečt, ja gospod . . . tuki stražnk Hamaimba zdaj proba prvo pomoč zabodenmo človek gospod . . . , da, gospod. Ol rajt, gospod. Baj!«

Jezik v tem govoru je ostro preišljeno izbran. Poudarja, da stražnik zavestno igra vlogo stražnika in uporablja poklicne izraze »rajon C« . . . »sprejeto«. Ko ne more z njimi ničesar sporočiti, poseže po drugem registru angleščine. »Prosm morbit tam . . .«. Ko je vpostavil stik z nadrejenim, za

hip pozabi svojo vlogo in zdrkne v jezik bemba, pa se takoj popravi. Ko je sporočilo srečno oddal, pa si oddahne in zaplava v še drugačno angleščino: »Special . . . Oh, right . . . Bye!«

Kasomovi policaji niso karikirani, temveč realistični in taki dajejo igri večjo odmevnost, zlasti za mestno občinstvo. Igro so igrali najprej za študente, potem pa so jo kratek čas uspešno predvajali v Copperbeltu. Pomembni niso samo natančni lokali in nacionalni podatki, temveč tudi ustrezni jezikovni odtenki, ki so v njem podatki izraženi.

Norci se ženijo je drugo Kasomovo gledališko delo, ki so ga uprizorili študentje. Stejemo ga lahko za drugo verzijo *Dolge roke pravice*: junaki in situacije v obeh igrah so si zelo podobni, le da je v drugi igri veliko več zapletov. To pot ima žena Marija Sampule dva ljubimca; eden izmed njih, Kaoma, je sorodnik njenega moža, drugi ljubimec je Firi. Na koncu se Firi-jeva žena poroči z Marijinim možem Sampulo; odtod naslov igre. Firi-ja izigra mestni parazit Vašeni in Kaomo izda njegova tenkovestna sestra Mbeleta. Marija se obesi. Firi ubije Kaomo in se nato obesi. Marijin mož in Firi-jeva žena pa naj bi našla skupaj nekakšno srečo.

Poleg teh glavnih oseb je v igri še cela vrsta manjših vlog in predmestnih ljudi, vključno s policijo, strumno predsednico Združene stranke nacionalne neodvisnosti UNIP ženske brigade iz Kitwe. Nastopa tudi trio pijanih predmestnih filozofov; in ko se enemu izmed njih zazdi urinirati na javnem mestu, ga takoj in z veliko hrupa zaprejo. *Norci se ženijo* je veliko bolj senzacionalna igra kot *Dolge roke pravice*, toda njena zasnova je manj mehanična in prisiljena, odnos med politično razlago in predmestno melodramo veliko bolj podrobno izdelan.

Tisti čas, ko so v gledališču Chikwakwa v Lusaki igrali *Norce*, je Kasoma nadaljeval svojo zgodovinsko trilogijo *Drama črnega Mambe*, ki prikazuje, kako je prišel Kenneth Kaunda na oblast in kako je njegova stranka izbojevala zambijsko neodvisnost. Prva igra, *Črni Mamba*, prvi del prikazuje otroštvo in mladost prijateljev Kennetha Kaunde in Simona Kapwepwe; druga, *Črni Mamba*, drugi del govori o nemirih okrog leta petdeset in porajajoči se politični organizaciji afriških nacionalistov; tretja igra o črnem Mambi prikazuje končni boj za neodvisnost in razkol med ANC in odcep UNIP. Vsaka igra je osvetljena z veliko naraščajoče politične zavesti: prva je skopa in preprosta, druga vsebuje ostra nasprotja in jasno moralo, tretja ustvarja nekakšno prelivanje v svetu zamotane politike, včasih nepremišljeno gledane v pijanskih halucinacijah.

Poleg resničnih oseb, ki so prikazane v igrah, nastopa še nekakšen stotnik Goodfellow, reprezentant kolonialne oblasti; ta se pojavlja občasno v vseh treh delih. V vseh nastopa tudi Zambijec, ki pa je v vsaki drami različen, a vsakič predstavlja preprostega državljana. V prvi drami je uradnik rekrutskega urada v Lusaki, v drugi je kmet, ki se je vrnil iz vojskovanja v 2. svetovni vojni, v tretjem pa je starajoči se mestni pijanec, ki ima najrazličnejše začasne zaposlitve pod velikimi in uspešnimi možmi dežele. Ta prijem znatno, pa učinkovito razširja osnove vsake drame, tako da ne gre zgolj za panegirik predsedniku Kaundi. Kaundova vloga v boju za neodvisnost je tako prikazana v kontekstu ljudstva, ki se bojuje za svojo pravo podobo.

Poglejmo si na primer soočenje med Maundo in stotnikom Goodfellowom ter priletnim afriškim vladnim slom:

Kaunda: »To prav gotovo ni razlog, da puščate moža več kot tri ure čakati pred svojim uradom!

Stotnik Goodfellow: (*Zelo rdeč v obraz*) JEZIK ZA ZOBE, ČRNI MAMBA. Kako si drzneš prestopiti prag moje pisarne in me poučevati kaj smem in česa ne smem? Ko sem te srečal pred leti v Lusaki in pozneje v Kitwe, si bil dosti bolj uglajen zamorec. Najbrž ti je medtem zrastel greben. Ze v Kitwu sem ti rekel, da sta tista dva fantalina, Kapwipwi in Unkumbula, s katerima si se družil, zate najhujša zapeljivca! Zdaj pa ti povem: ne bom trpel, da bi takšen napihnjjen zamorec prihajal v moj urad in mi . . .

Kaunda skuša stotnika zgrabiti za ovratnik, a le ta hitro vzdigne glavo in telo ter se tako izmakne. Kaunda gre okrog mize, stotnik prav tako po drugi strani. Tako se lovita, dokler stotnik ne zavpije na pomoč.)

Stotnik Goodfellow: »SEL!«

Sel: »Sel! Jaz . . . (*vstopi in urno stopi med razjarjenega Kaundo in prestrašenega stotnika.*) Prosim, sinko moj. Nikar ne stori zla bwani. Prosim, poslušaj mene, svojega očeta. Pojdi ven ali domov.

(Kaunda pogleda starega sla in nato trepetajočega stotnika)

Kaunda: Ukaz glavnega sla bolj spoštujem kot tebe.«

Nekaj besed sla jasno kaže medsebojni odnos obeh mož in je vrh prizora, v katerem je temeljito prikazan tudi odnos slov do belcev in črncev.

V vseh treh gledaliških delih Kasoma obilno uporablja politične pesmi (vključno z angleško himno, ki dobi politično barvo popačene popevke, tradicionalne plesne, podane v mestni sredini, da dobe politični pomen in teatralne elemente političnih zborovanj. Vse te sestavine, ki so bile navzoče že v Kasominih »predmestnih« igratih, so zdaj tankočutno obrušene za to veliko resnejšo dramatikovo zamisel. Trilogijo so kratek čas igrali v copperbeltovskih naseljih, ni pa še dobila uradne odobritve, da bi jo prikazali občinstvu glavnega mesta.

Zadnje Kasominovo delo je *Popačenje*, kratka enodejanka, napisana za seminar UNICEF na temo »Problemi komuniciranja za družbeni napredek« v Lusaki aprila leta 1974. Osebe so izmišljene: zadeva pa ponesrečene poskuse mestne uprave Lusake, da bi izboljšali sanitarne naprave in uslužnostne dejavnosti v barakarskih naseljih. Vodja stranke UNIP v tem mestnem predelu Funzami Banda (ime Funzani pomeni »vprašaj no! v bamba narečju) je nekoliko naglušen in se je hudo zameril lusaškemu županu Piusu Chandu, tudi Bembi po rodu, ki je vprašal Funzanija po njegovem imenu in mislil, da ga je vprašani grobo zavrnil: »Vprašaj no Banda!« Še veliko hujša zadeva pa nastane zaradi jezikovnih težav: angleško besedo »change« — sprememba zamenja Banda z nyanja besedo »njanji«, kar pomeni železniško progo. Ko torej župan pove Bandi, da bo v njegovi predmestni četrti nekaj sprememb, možak misli, da bo tekla skozi njihovo četrt kopica železniških prog. Jasno, da pri tem noče sodelovati. Denar gre v nič in odnosi med lokalno upravo in vodstvom UNIP se hitro slabšajo. Nazadnje se vključi uradnik za razvoj občine — ne brez nasprotovanja nekaterih priseljenih belcev v občinskem svetu — in nesporazum je hitro pojasnjen.

Ta igra je bila napisana skoraj deset let po neodvisnosti in v njej je očitno, da Kasoma vztrajno prikazuje spremembe, ki nastajajo v medsebojnih odnosih različnih skupin, ki morajo delovati skupaj za napredek dežele. Beli zdomci so še vedno tu — v igri sta občinski tajnik in inženir v mestni upravi

belca, — vendar sta veliko manj zajedalska in dvolična, kot so bili v igran belci takoj po neodvisnosti. Bemba župan je zdaj vodja, prvi v prestolnici: zanesljiv je in sposoben, ni pa se še povsem otresel svojih plemenskih navad in mestnega elitizma. Mestni uradnik za razvoj je mlad profesionalc, plod zambijske univerze, z nekaj ponižnosti in družbene zavesti.

Spet uporablja politične pesmi v dramatičnem delu, kot na primer v sceni 2:

(Scena so iste tri barake. Velik sonček chibuku piva. Vstopi pet ali šest stanovalcev, tudi Fuzani Bando in Mulengo Sakeni . . . bobni in ngoni vojaške palice, imenovane čimutunga. Možje prihajajo na oder prepevaje staro zulu pesem: NGEKE NGIYE KWAZULU.

Pojejo in korakajo okrog piva, spremlja pa jih žensko tleskanje z dlanmi, tarnanje in bobnanje. Medtem ko se to dogaja, vstopi nadzorni oddelek mestnih inženirjev. Nosijo merilne naprave ter so izjemno lepo oblečeni in čisti. Nekaj časa se ustavijo, opazujejo plesalce in so videti bolj turisti kot kaj drugega. Razposajeni stanovalci jih med plesom in petjem po strani gledajo. Čez nekaj časa se inženirji nehajo meniti zanje in se povsem posvetijo svojemu delu. Zabijejo količke pred Bandovo in Sakemijevo barako.)

Ta dramatična scena je osupljivo napeta. Prebivalci mestnega barakarkega naselja prepevajo pesem, ki ne odseva samo spomin na pokrajino, ki so jo zapustili, da so se preselili v mesto, temveč tudi na zmago Zulujev nad njihovimi sovražniki. Namesto da bi prepevali pesem v polni bojni opremi pred plemenskimi totemi, počenjajo to okrog velikega sodčka piva. Nato pa vstopijo zambijski inženirji; skraja se do plesalcev vedejo kot kakšni tuji turisti. Med Zambijci ni nikakršnega stika! To je pravzaprav pomen te scene: Finzani Banda in drugi prebivalci nameravajo izpuliti inženirska količka, brž ko bodo ti odšli, ker so komaj pismeni in ne vedo, kaj na njiju piše. Na tistem, ki ga je vodja skupine zasadil poleg Bandove koč, stoji — izvrstna ironija:

LUSAŠKA MESTNA SKUPŠČINA
Buntungwa izboljševalci
načrt samopomoči.

Med obema skupinama je velika kulturna razlika: mesto je dalo eni skupini precejšnje priložnosti, medtem ko pomeni za drugo skupino mesto le izkoriščanje in razočaranje. Saj ne znajo niti pozdraviti drug drugega. Uporaba pesmi in plesov, da bi predočili to nasprotje, se ponavlja v raznih situacijah na odru: to je prijem, ki ga je Kasoma do kraja izpilil in daje z njim kulturnemu slogu barakarskih naselij zaslužno dostojanstvo.

Široka uporaba zambijskih jezikov je drugi izmed gledaliških prijemov, ki ga je Kasoma v tej igri izoblikoval. Banda in njegovi prijatelji govorijo različico mestnega nyanje — čeprav je Kasoma po rodu Bemba — poleg tega govorijo tudi ngoni varianto zulujščine in grobo spakedrano angleščino. Župan govori izvrstno bemba in angleško. Toda samó mestni uradnik za razvoj s pravim občutkom uporablja vse jezike in narečja, ki jih terja lusaško mestno okolje. Kasomino vedno očara občinstvo z jezikovno podobo svojih iger, ker večina občinstva govori vsaj dva jezika in razume po malem tudi druge.

Nikakor pa ne smemo misliti, da se tovrstno ustvarjalno gledališko delo, obrnjeno k urbani afriški sredini, omejuje na Zambijo ali vsaj na dežele, ki

imajo predele, kjer se je industrializacija tako hitro razvijala kot tukaj. Specifični lokalni običaji prinašajo seveda modificiranje, na splošno pa velja, da najdemo prav značilno vzporednico v gledališkem ustvarjanju ghanske koncertne skupine, v delih nigerijskih dramatikov, na primer Huberta Ogunde, Kola Ogunmola, Wale Ogunyemi, pa v delih ugandske gledališke skupine Nuwe Sentonga. In mogoče se mu še najbolj približuje Victor Eleame Musinga, kamerunski dramatik, ki se je vključil v gledališko življenje v šestdesetih letih.

Musinga je napisal in režiral ter igral med leti 1966 in 1971 v najmanj treh celovečernih dramah: v *Tragediji gospoda Brezkritja*, *Nočnih porokah* in *Knjigovodji Wawahu*. V *Tragediji gospoda Brezkritja* je glavni junak uslužbenec firme Vemsarbartreborp in Co, ves nagnjen k temu, da ukrepa po svoje, kadar ni azijskega lastnika firme. Zamisli si novo manjše delovno mesto v uradu, in sicer z namero da bo sprejemal podkupnino od tistih, ki se bodo za mesto potegovali. Eden izmed kandidatov, precj butast fant z dežele, se pritoži na policijo, ki na koncu spelje gospoda Brezkritja k priznanju. Kot v igri *Dolge roke pravice*, nastopa tudi tukaj kamerunski detektiv, ki uporabi Maggie, mlado policistko za to, da gre h gospodu Brezkritju, se predstavi kot študentka prvega letnika kriminologije, in nosi s seboj skrit magnetofon. V zamotanem prizoru na sodišču spoznajo gospoda Brezkritja za nedolžnega in sodbo spremene, ko ugotove, da je kriv drugega kriminalnega dejanja.

V *Nočnih porokah* nastopa gospod Brezkritja v povsem drugačni vlogi. Tu ni več nepomemben uslužbenec, ki si prizadeva dobiti svoj kos pogače prav takó, kot to počenjajo veliki možje, pač pa je vpliven predmestni playboy, ki se ne more ustaviti zapeljevanju žensk. Kako malo pravic imajo ženske v tej svobodomiselni urbani družbi, kaže brezvestno gospa Brezkritjevo ljubimkanje in njegovo maščevanje nad eno izmed poročenih žená, Heleno, ki ga spelje v položaj, da ga lahko izsiljuje. Dramatikov motiv za vsemi temi zapletljaji ni povsem jasen: po eni strani gospod Brezkritja doseže, da tatinske prostitutke dobijo, kar zaslužijo, na drugi pa se njegovo zapeljevanje poročenih žená menda dogaja z njihovo privolitvijo. Vendar se zberejo razjarjene meščanke in sestavijo resolucijo, ki bo ustavila Brezkritjevo pohoto. Občinstvo ne vidi izvedbe resolucije in njenih učinkov. Kot že v prvi igri o gospodu Brezkritju, junak odseva družbene običaje in hkrati učinkuje kot katalizator. Gre v ekstreme in drugi prilagajajo svoje vedenje njegovemu. V *Tragediji gospoda Brezkritja* je bil revež in se je boril za denar, v tem delu pa ima denarja kot pečka in se bori za uresničevanje svojih seksualnih nagonov. Oba vidika medosebnih odnosov sta značilna tudi za Kasomove predmestne gledališke igre. Oba dramatika jasno kažeta, da ni lahko v tem surovem okolju reševati probleme družbenih intervencij. Moralnost je v boju za obstoj drugotnega pomena.

Knjigovodja Wawah se loči od del z gospodom Brezkritja v pomembnem pogledu: čeprav tudi kaže propad človeka, ki ima v novi družbi nekaj možnosti, pa ga pogubita lastna šibkost in pokvarjenost, prikazuje zlo kot nekaj zunanjega: Wawahov moralni propad je učinek mračnih vplivov: zlovesčih moških, moči pijače, neizbežnosti usode. Wawah je univerzitetno izobražen, šolal se je v Veliki Britaniji, toda vse to ga očito ni usposobilo, da bi se bil spoprijel z družbo, v kateri naj bi bil zavzel svoje mesto. V urbani družbi gospoda gledaliških del, kot je Brezkritja, dodajajo nemoralno in

zmedo družbi protagonisti namenoma; Wawah pa naleti na vse to zmedo zunaj sebe.

V vseh treh Musingovih igrach opaziš njegov izreden občutek za dramatične možnosti predmetne uporabe angleškega jezika. Kot Kasoma, tudi Musinga prehaja brez težav iz registra v register; v nasprotju s Kasomo pa ne uporablja domačinskih jezikov. Musinga uporablja razne jezikovne sloje, da pogloblja komične situacije: na primer v prizoru, kjer uče pisarniškega kurirčka posnemati Wawahovo angleščino in govoriti po telefonu, medtem ko stopa Wawah po cvetni poti k zmeraj prižganemu kresu. Ali v prizoru, ko tat, ki ga je Wawah zalotil pri ropanju svojega stanovanja, nenadoma zapade v angleško spakedranščino in Wawahu razlaga, da ga hočejo »prijatelji« zastrupiti. V *Tragediji gospoda Brezkritja* se skuša butasti fant, ki je odkril, da mu velikanska podkupnina, izplačana gospodu Brezkritja, ni zagotovila službe, pritoži na policiji v uradni angleščini, prav kmalu pa ugotovi, da lahko veliko bolj učinkovito da duška svojemu ogorčenju s spakedranščino. Victor Musinga Kabwe Kasoma nakazuje v svojem delu jezikovne sposobnosti kreativnega gledališkega ustvarjanja, ki je prav takó pomembno kot katero koli literarno ustvarjanje; sicer pa opazamo nekaj pomembnega v večini afriških iger, namenjenih takojšnji uprizoritvi.

Musinga in Kasoma sta prav gotovo nadarjena gledališčnika. Ne samo da pišeta igre, tudi režirata jih in igrata v njih ter zbujata navdušenje pri širokem in številnem občinstvu svoje dežele. Vendar je eden pisanje opustil, drugi pa piše le o prostem času.

Tu lahko vidimo osnovno nasprotje: takó je, kot bi bil jezikovno nadarjen in ostro opazujoč dramatik, zakoreninjen v skupnosti, kateri bi hotel predočiti svoj pogled na družbo, nesposoben opredeliti svojo kulturno vlogo in umetniški razvoj v samem tem tesnem odnosu med igralcem in občinstvom. Zato odtegne množici svoje delo in svoje privrženosti in se usmeri k ožjemu, izbranemu občinstvu. Izbrano občinstvo pa ima utrjene kriterije glede uprizoritev in zna te kriterije tudi kar dobro izražati. Nasprotno je množično, polpismeno občinstvo zaradi svoje gospodarske stiske (brezposelnosti, znižane plače, pomanjkanja političnih in družbenih priložnosti) preveč zaprto, da bi hotelo kakor koli glasno izražati svoje uprizoritvene zahteve — posebno še, odkar je sprejelo idejo o enakih možnostih za vse in o potrebi družbenega vzpona. (Dejansko se veliko iger Kasome, Musinge in drugih popularnih dramatikov ukvarja prav s tem problemom: kako ustvariti priložnosti tamkaj, kjer jih v resnici ni.)

Odzivanje množičnega mestnega občinstva na oblike zabav, ki si jih samo ustvarja, izhaja iz tega, da ne ločijo predvajanja od soudeležbe in sodelovanja; ne ločijo izvajalca od občinstva. Vsako razširjanje teh zabav v dialog in situacijo mora računati s tem in ga ocenjujejo na podlagi tega: sedanji čas predstave ni različen od hipotetičnega časa, v katerem se igra dogaja. V takih okoliščinah postane takó imenovano objektivno komentiranje predstave kvečjemu omejitvev, ne pa osvetlitev; dramatik pa, ki se zave, da je njegova gledališka obrt oblika umetnosti, potrebuje kriterije, po katerih lahko meri svoje dosežke. Če mu spodmaknemo zaupanje v odziv množičnega občinstva kot kriterij ustvarjanja, ali ne bo pogledal po obliki in konvenciji ter njunem razumevanju? Prepričan sem, da bi nadaljnje podrobnejše raziskovanje, ki si ga v tem kratkem času ne moremo privoščiti, pokazalo, da zeva

prepad med vladno kulturno politiko in izvajanjem te politike v obliki podpor in štipendij; pa tudi, da je njihov učinek nasproten ustvarjanju resnično afriške gledališke tradicije.

Delo dramatikov, kot sta Kabwe Kasoma in V. E. Musinga, gledano v celotni uprizoritveni situaciji zgodovinskega razdobja zadnjih desetih let, nam omogoča priznati nekaj specifičnih umetniških dosežkov, hkrati pa nam nemara pomaga razumeti, kako šibak je tok razvoja resnično neodvisnega gledališča v današnji Afriki.

Prev. M. Mirtič

(Prevedeno iz revije *African literature today*, štev. 8, 1976, *Drama in Afrika* — Heinemann, London — ki je v celoti posvečena afriški dramatici in literaturi.)