

Čapka navezal zavestno ali pa njegovih dram sploh ni upošteval. Tako kot pri Čapku, se tudi pri Dürrenmattu nikakor ni uveljavil dramski karakter ali dramska situacija, ampak dramski dogodek, fabula, pa naj je bila osnovana na epskem dogajanju (Novokrščenci) ali na zapletu (Fiziki) ali pa na rafiniranem variiranju osnovnega motiva (Meteor). Takó kot je Čehov (po stopinjah poznejšega Ibsena) pripeljal k dovršenosti umetnosti, s tem da je povzdignil odrsko realnost v simbol, naj je šlo za individualno psihološko vrednost (Galeb) ali pa za družbeno-zgodovinsko (Češnjev vrt), takó je Čapek in po njem Dürrenmatt zmogel povzdigniti v simbol *dejanje*, ki je v dramah obeh avtorjev pravi nosilec dramskih pomenov. Vendar tam prevladuje samo zunajsituacijska izpoved, s pomočjo katere prinaša na oder življenjsko realnost, pri Dürrenmattu pa smo priča *noetizacije fabule*, ki je — ne da bi izgubila privlačnost igranja in igre — skonstruirana tako, da bi ponazarjala sam spoznavni proces dela. To je seveda jasno višja stopnja v razvoju dramskega tipa, katerega sotovorec je bil — poleg Shawa npr. — tudi Karel Čapek.

Prev. A. Lipovec

Črnsko afriška literatura in njeno občinstvo

Roger
Mercier

V *Eseju o n raveh* je Voltaire pritrdil domnevam, ki so dopuščale nenakost med človeškimi rasami, in pripisal beli rasi prednost pred drugimi. Zato ni nič čudnega, da je bil presenečen, ko je v zadnjih letih življenja zvedel, da nekdanja črna sužnja iz Amerike, Phillis Wheatley, sestavlja pesmi v angleščini in da so te pesmi leta 1773 v Londonu tudi izšle. V pismu prijatelju je ob novici zapisal tole pripombo: »Fontenelle se je motil, ko je govoril, da ne bo nikoli noben črnc pesnik: ravno zdaj neka črnka piše prav dobre angleške verze.« Na Voltairovem stališču je zelo dolgo vztrajalo francosko (oziroma evropsko) občinstvo, ko je prebiral delo, ki so jih napisali črni avtorji. V prostodušnem samoljubju se je kar naprej čudilo, da lahko kak »divjak« tekmuje s francoskimi pisci na njihovem področju. Navzočnost in pomen afriških ljudstev v svetu sta prihajala v občo zavest skupaj z vrsto političnih dogodkov: svetovni vojni in bojevanje črnskih čet na strani zahodnjakov; zahteve Afričanov po tisti svobodi, ki so jo pomagali ubraniti in ohraniti drugim ljudstvom. Tako se je od leta 1920 naprej dramilo zanimanje, katerega razvojne stopnje, naraščanje in pojemanje bi lahko izrisali predvsem zgodovinarji. Razvojne stopnje v politiki: *Potovanje v Kongo* (1927) in *Vrnitev iz Čada* (1928) Andréja Gida, Kolonialna razstava leta 1931, referendum leta 1958 in neodvisnost novih afriških držav. Pa tudi stopnje v lepih slovstvih in upodablajoči umetnosti: nenadna privlačnost črnske umetnosti, ki sta jo še pred letom 1914 odkrila Picasso in Apollinaire, *Črnska antologija*, ki jo je leta 1921 natisnil Blaise Cendrars, Goncourtova nagrada, ki jo je istega leta za roman *Batouala* prejel René Maran, zmago slavje jazz in velikih ameriških črnskih glasbenikov, uspehi, ki so jih dosegali antilski in afriški poetje in romanopisci, in leta 1968 nagrada Théophraste Renaudot Ouologuemu Yambu za roman *Dolžnost biti divji*.

Zanimanje občinstva je bilo sicer iskreno in nesporno, a skoraj zmerom ga je že v njegovih začetkih popačil tisti etnocentrizem, s katerim so se

morali tako dolgo otepati celo antropologi pri svojih znanstvenih raziskavah. Ko so s tolikšnim zanimanjem proučevali navade daljnih ljudstev, so to počeli prav zaradi njihovih »eksotičnih« lastnosti, zato, ker so bile različne od naših, in ko so jih spoznali, so se lotili primerjav, katerih bistrotnost je nihala skupaj z zornim kotom, na katerega so se postavili. Pogosta je bila skušnjava, na katero so že pred dolgim časom opozarjali moralisti: obsoditi vse, česar ne razumemo in kar pretresa naše navade mišljenja in življenja. Bolj premišljeno stališče pa je privedlo do sklepa, da zemljepisne in zgodovinske razmere tako temeljito vplivajo na človeškega duha, da bi bil jalov posel, ko bi hoteli doseči popolno resnico: gre za relativizem, ki ga je pojasnil že Montaigne in ki je od 18. stoletja sem pogosto navdihoval popotnike. A v obeh primerih je bilo opazovanje le delček intelektualne spoznavne, ki je uporabljala njegove izsledke, da bi na bolj ali manj zanesljivih temeljih zgradila ideološki sklep. Spoznanje bližnjega ni bilo cilj raziskave, ampak sredstvo, ki je rabilo drugim intelektualnim in moralnim ciljem. In naposled si ne gre tajiti, kako nepopolna in kočljiva je sleherna tovrstna raziskava, ko pa literatura, ki jo imamo na voljo, ponuja tako majhno število del. Dejstva in občutja, ki jih popisujejo avtorji, se zaokrožijo v sila drobno celoto, ki se je nikakor ne da primerjati z izsledkom sistematičnih poizvedb, kakršne dolge mesece opravljajo etnologi. Sleherno posploševanje, ki skuša z leposlovnimi besedili natančno označiti afriško dušo ali pa celo položaj določenega ljudstva, je že vnaprej obsojeno na to, da ga bo treba dopolnjevati, saj bodo kar najprej izhajala nova dela. Znanstveno poštenje pa zahteva od vsakogar, ki proučuje afriške literature, da jih ne jemlje kot pričevanja, ki imajo vrednost že sama po sebi, ampak da njihovo verjetnost nenehno preverja s študijami, opravljenimi po metodah humanističnih ved.

Po drugi strani pa je bil način, po katerem so vse do današnjih dni presojali črnsko afriško leposlovje, popolnoma podrejen estetskim merilom, ki so v rabi, kadar ocenjujemo dela francoskih oziroma evropskih piscev. Leposlovni in umetnostni okus sta pač med najbolj ozkimi stvarmi, kar jih poznamo; o tem pričajo številni primeri iz zadnjih stoletij. V tem pogledu ni nobene razlike med kritiki, ki jih je oblikovalo poznavanje del iz preteklosti in ki zdaj varujejo preizkušena pravila in tehnike, in občinstvom v celoti, ki je le malokdaj sposobno, da brez priprave okusi nove navdihe. Priznana so bila skoraj izključno samo dela, ki so se, bodisi po svoji strukturi, še bolj pa po izrazni strani, kar najbolj prilagodila evropskim modelom. Tako se je zgodilo *Batouali* Renéja Marana in nič drugače *Črnemu otroku* Camara Laye (1953). Delom kasnejšega datuma, kot sta na primer *Sonca neodvisnosti* Ahmadouja Kourouma (1968) in *Dolžnost biti divji* Ouologuema Yamba, se ni bilo treba zateči k tej čistosti oblike, da bi dosegla uspeh: francoski pisatelji so medtem že sami pokazali, kako se da izmuzniti tradicionalnim postavam. Kakorkoli že: skoraj nikoli niso delu prinesle uspeha njegove izrazito afriške značilnosti, to pa zato, ker občinstvo teh značilnosti ni bilo sposobno dojeti.

Potrebno je torej nanovo ovrednotiti črnsko afriško literaturo francoskega izraza. Predvsem je ne gre razumevati kot etnografski dokument, kar je ta literatura lahko le po naključju in le delno, ampak kot umetniško stvaritev, kar je oziroma kar bi morala biti njena resnična narava. Potlej je treba označiti položaj in značilnosti te stvaritve in preučiti socialne, psihološke in

tehnične sestavine posameznih del. Takšno nalogo bi si morala zadati kritika v prihodnjih letih.

Kadar se lotimo presojanja črnske afriške literature, nikakor ne smemo pozabiti pglavitnega dejstva: opraviti imamo z literaturo, ki je, če že ne po svoji izvedbi, pa vsaj v svojih koreninah, »ustna literatura«. Slehernega afriškega pisatelja — pa naj je potlej, v mladosti, študiral karkoli — so najprej, v dobi, ko se osebnost šele začenja oblikovati, zaznamovale pripovedi, ki jih je ob večerih poslušal v svoji družini ali na vaškem trgu: prihajale so iz ust starca, čuvarja mitov, legend in modrosti prednikov. Tedaj se je prvič razkrilo tisto, kar se s svojo snovjo in obliko izmika vsakdanji koristnosti opravil, in tega ne bo mogel pozabiti.

Ne da bi se spuščali v poglobljene raziskave ustnega izročila, ki so jih zgodovinarji in sociologi že opravili v zvezi s homerskimi pesnitvami, s francoskimi pesmimi o junaških dejanjih in z epejemi, ki še danes živijo pri nekaterih evropskih in azijskih ljudstvih, lahko v nekaj besedah povzamemo bistvene značilnosti ustne književnosti. Resda pripoveduje posameznik, ki mu je na voljo, da spleta nit zgodb, ki jih izročajo iz roda v rod, in prav tako je res, da posameznikove vrline — se pravi njegova nadarjenost — vtisnejo osebni pečat tistemu, kar ponuja poslušalstvu, a vendar se med njim in njegovim občinstvom izoblikuje dvojni tok menjave. Pripovedovalec sicer vpleta lastne domisleke, ni pa gospodar teme in epizod, saj te pripadajo dolgi tradiciji, ki jo poslušalci dobro poznajo in za katero ne bi dopustili, da bi vanjo vnašal spremembe, ki bi resneje načele ustroj zgodbe. Po drugi strani pa se samega pripovedovanja ne da primerjati z nagovorom, ki ga pripovedovalec naslavlja nememu občinstvu. Pri tiskani izdaji skuša avtor besedilo skrócić na potek zgodbe, vnesti vanj premočrtnost in vzročno povezanost, da bi se kar najbolj prilicilo navadam leposlovne proze. A pri tem gre za pohabo, podobno tisti, ki jo je opravil Schiller nad Diderotevim *Jakobom fatalistom*, ko je vzel iz njega zgodbo gospe de la Pommeraye in markija des Arcis, jo oklestil vsakršnih zastranitvev in posegov drugih oseb in iz nje napravil sklenjeno pripoved, ki jo je potlej objavil pod naslovom *Zenino maščevanje*. Da bi dobili jasno predstavo o afriških pripovedkah, si je treba priklicati v spomin tiste, v katerih je avtor ohranil vse elemente, ki so v njih običajno navzoči: priklicevanje snovne okolice, počasno pripravo, ustaljene obrazce, navzkrižna vprašanja med pripovedovalcem in poslušalci in podobno. Tako je storil Birago Diop v nekaterih svojih *Pripovedkah Amadouja Koumbe* (1947) in v njih ohranil videz improvizacije in značilno afriško sočnost.

Pesniki, romanopisci in pripovedovalci, ki »pišejo« za bralce, ki bodo brali njihova dela v samoti svoje sobe, se lahko teh vezi osvobodijo. A izkaže se, da je njihova domišljija dosti manj svobodna kot pri evropskih piscih. O tem priča dejstvo, da v afriških literaturah ni prave fantastike, ki se poraja, kot priča *Vathek* Williama Beckforda ali Lautréamontovi *Maldororjevi spevi*, ko se avtor popolnoma prepusti osebnemu navdihu, pa četudi pri tem uporablja prikazni skupinske podzvesti ali literarnih mod. Pri afriških avtorjih je nadnaravno večkrat čudežno ali mitično in le redkodaj fantastično, podob si ne sposoja pri podzvesti, ampak jih črpa iz zaklada tradicije, ki je skupen sleherni etnični ali jezikovni skupini oziroma še širšemu področju, ki s svojimi kozmološkimi legendami pogosto ponuja razlago za naravne pojave, katerih zakonitosti se izmikajo neposrednemu opazovanju, in ki tako opravlja tudi pomembno ukoslovno nalogo.

Črnsko afriška literatura je iz svojih ustnih izvirov prinesla še eno značilnost, po kateri se bistveno razlikuje od sodobnih evropskih literatur: v njej ni zaznati razločevanja po zvrsteh. Slednje je dediščina dolge tradicije, ki sega v klasično Grčijo, in ni v nobeni zvezi z umetniško nujo. Številne revolucije v leposlovju, med njimi na prvem mestu romantika, so kot eno svojih najpomembnejših resnic razglasile, da bodo odpravile to razločevanje, in za sodobni čas se zdi, da lahko v njem roman zaobseže vse zvrsti. V Afriki, v spevih in pripovedih, ki jih je pripovedovalec naslavljal občinstvu, so bili navzoči vsi prijemci: lirizem, ko je prikliceval vesoljne skrivnosti in verske mite, epičnost, ko je pripovedoval o junaških dejanjih iz minulosti, satira, ko je risal človeške napake in pregrehe. V domala vseh pripovedih je imela pomembno vlogo dramatizacija. Poslušalcem je omogočala, da so sleherno osebo spoznali po njenem jeziku, in hkrati je razbijala enoličnost, ki bi jo lahko povzročilo enosmerno in enakomerno pripovedovanje. Medkllici iz občinstva in sodelovanje gledalcev pri nekaterih dogodkih — primerjati se ga da z vlogo zbora v antičnem gledališču — so prav tako pripomogli k dramatičnemu ali vsaj dialogiziranemu videzu ustne literature. Očitni sledovi so stali v številnih afriških delih. Pripovedka in ljudsko gledališče se tako rekoč prepletata, in zadostovalo je nekaj manjših sprememb pripovednega dela v dialoge, pa je ena najbolj slavnih pripovedk Biraga Diopa *Sarzan* postala komedija, ki je doživela sijajen gledališki uspeh. Afriški navdih pa se ne pretaka v dramatične oblike samo v pripovedkah, ampak tudi v poeziji. Gotovo vsi afriški pesniki — Senghor, Birago Diop, Bernard Dadié, Tchicaya U Tam'si — v svojih stihih mnogokrat pojejo o zasebnih čustvih in tedaj se v njihovih pesmih jasno kaže liričnost. A pri njih najdemo tudi dela, ki jih ne moremo označiti ne kot poetična ne kot dramatična. *Chaka* Léopolda Sédarja Senghorja, v kateri se umirajoči junak pogovarja z glasovi, ki jih sliši v svojih blodnjah, in z zborom, ki ga v resnici obdaja, pripada torej vmesni zvrsti, »dramatični poemi za več glasov«, in čeprav gre za gledališče in dialoge, je vseeno zelo blizu liričnim besedilom, v katerih govori pesnik v svojem imenu. Evropskega bralca utegnejo tovrstna dela najprej zmesti, in da bi jih lahko presodil nepristransko, se mora otresti svojih privad in se vživeti v položaj afriškega bralca ali bolje: poslušalca.

Ustna tradicija je premogla — ob čudežno nadnaravnem in mitičnem — tudi obilo čudežno legendarnega, ki so ga novi črnsko afriški pisci prav tako uporabljali. Vsako ljudstvo je zvesto hranilo spomin na velike vladarje iz svoje zgodovine in na nekatere še bolj davne postave, ki so pripadale Afriki v celoti. Te pripovedi so se prenašale iz roda v rod in v njih so se nakopičile podrobnosti, katerih verjetnost je bila manj pomembna od njihovega simboličnega pomena. To velja predvsem za bolj odmaknjeno preteklost, za Kaya Magana, utemeljitelja kraljestva Gane v 8. stoletju, za Soundiato, utemeljitelja kraljestva Mali v 13. stoletju, za Kankana Moussa, vladarja tega kraljestva v 14. stoletju, ki je zaslovel po svojem bleščavem romanju v Meko. A kaj kmalu so postali junaki ustne literature tudi nekateri možje iz 19. stoletja, tako na primer Chaka, zulujski poveljnik, in El Hadži Omar, vodja sudanskih upornikov proti Francozom. Ko se je po drugi svetovni vojni v Afriki okrepil politični boj za svobodo, je tematika afriške preteklosti odigrala pomembno vlogo. Slavnostno obujanje spominov na velika afriška kraljestva iz srednjega veka, na velike zavojevalce ali na voditelje upora zoper kolonialistične vdore je bilo hkrati odgovor tistim, ki so trdili, da

Afrika nima zgodovine in da ni v njej nikoli nastala izvirna civilizacija, ter zgled tistim, ki so se skušali otresti tuje prevlade na afriški celini. Od tu razcvet bojevitih del: zgodovinskih razprav, ki so skušale seči nazaj do praznikov afriške civilizacije (Šejk Anta Diop: *Kulturna enovitost črne Afrike*, 1959), gledaliških besedil, ki so se navdihovala pri bojih 19. stoletja (Cissé Dia: *Damelova smrt*, 1947), romansiranih kronik, ki so živo pripovedovale o sočasnih spopadih med koloniziranci in kolonizatorji (Ousmane Sembene: *Bog jo je stisnil*, 1960). Z gledišča, na katero se postavljajo pisci teh del, zgodovina ni veda, pri kateri je poglavitna resničnost dejstev, ampak je stvariteljica mitov, ki pojasnjujejo, kako so potekali minuli dogodki, in ki usmerjajo duhove in moči, da lahko pripravljajo prihodnost. Sodili so, da literarna dela ne črpajo vrednosti iz svojih formalnih vrlin, ampak iz tega, kako učinkovita so pri tovrstnih pripravah.

K bojeviti literaturi je treba prišteti, četudi to na prvi pogled ni očitno, še posebno obliko romana, ki so jo v črnsko afriški literaturi v letih med drugo svetovno vojno in neodvisnostjo zelo radi uporabljali. Gre za romane, v katerih prevladuje središčna oseba, katere pripovedovanje se popolnoma prilega stališču avtorja, pa naj govori junak sam v prvi osebi ali pa pisec, ki se postavi v navidez neprizadet in odmaknjen položaj. Kakršen koli je način pripovedi, kolikšen že bodi delež domišljije pri sestavi spletke — treba je reči, da so ti romani predvsem izraz piščeve osebnosti, včasih celo dogodkov iz njegovega življenja, pogostejše pa njegovih čustev in idej. Tako se jih je moglo upravičeno uvrstiti med »romane posameznika«. A napak bi bilo v teh romanih videti dela, ki se zapirajo sama nadse in samoljubno pripovedujejo zasebno pustolovščino, s katero nimajo drugi nič početi.

Če je skušnja, ki jo pripoveduje roman, pristna, se bo bralec v njem prepoznal in nauki, ki izvirajo iz romana, bodo zanj imeli posebno prepričevalno moč. Zato romani, v katerih afriški pisci pripovedujejo o svojih stikih z Evropejci in njihovo civilizacijo, po pravici sodijo med bojevito literaturo. Gotovo se nekateri, kot na primer *Črni otrok* Camara Laye, zaznamovani s spravljalivostjo, ki so jim jo že očitati. Gotovo se drugi, ko na primer *Kočljiva pustolovščina* šejka Hamidou Kana (1961), dogajajo bolj na intelektualni in duhovni ravni kot v območju neposredne prakse. A vendar prinašajo hkrati primer in poduk. Romani, ki odkrito kažejo, kakšne tegobe je kolonizacija prinesla posameznikom, družbi, celi Afriki — tako so *Ubogi Kristus iz Bombe* Monga Betija (1956), *Življenje boya* (1956) in *Stari črnc in medalja* (1956) Ferdinanda Oyona, *Climbié* Bernarda Dadiéja (1956) in še mnogi drugi —, pa so hkrati protest zoper zlo, ki ga vsi poznajo, in klic k dejanjem.

Če nekoliko posplošimo, lahko torej ugotovimo, da je v obeh kategorijah del, v tistih, ki zajemajo iz ljudske tragedije, in tistih, ki izražajo skupinsko ogorčenost, stik med pisci in njegovim ljudstvom dovolj tesen. Povsod izvira delo iz ljudske duše, pa naj se ta kaže v zgodovinskih ali bajeslovnihih spominih, iz katerih delo črpa snov, ali pa jo zaznamo v prizadevanjih, ki jih pisec deli s svojimi junaki, pa jih lahko samo on določno razpozna in jasno izrazi. Hkrati je ljudstvo naravni naslovljenec tega dela, četudi zgodovinske, kulturne in jezikovne okoliščine le malokaterim omogočajo, da delo spoznajo. Obenem pa je v teh delih že čutiti klice tiste krize, za katero sodijo, da je v črnsko afriški literaturi francoskega izraza neizbežna, zlasti potem, ko postanejo nove države neodvisne. Avtorji, ki so v dovolj naglem

zaporedju tiskali pozornosti vredna dela, so nenadoma utihnili: Mongo Beti, Ferdinand Oyono. Ousmane Sembene pa je obrnil hrbet romanu in postal sila uspešen filmski delavec. Seveda ne gre iskati vzrokov krize kar povprek, saj bi bilo treba proučiti vsak primer posebej. A hkratnost, ki jo lahko opazimo v zaporedju dogodkov, nam daje misliti tudi o splošnih vzrokih.

Prvi razlog je treba iskati kar v navdihu, ki je spodbudil vsa ta literarna nagnjenja. Afriški pisci so prihajali večidel iz okolij, ki so bila najmočnejše pod evropskim vplivom, se pravi, pod francosko mislijo in literaturo oziroma — pri tistih, ki so se morali preživljati s fizičnim delom — tehnični in industrijski civilizaciji. Ta dvojna skušnja je bila skušnja alienacije in njene posledice so zaznamovale dela, ki so nastala v njenem znamenju. Stanje duha, ki ga izraža ta literatura, sestavljata dve komponenti, katerih obseg se od avtorja do avtorja spreminja. Prva je občutek, da Afrika in Afričani, potem ko so jih oropali svobode in gmotnih dobrin, zgubljajo — zaradi kulturnega pritiska — še svojo dušo. Od tod upor do vsega, kar je evropsko, in napor, da bi se navezali na afriško tradicijo. Hkrati pa so evropski uspehi na tehničnem področju tako očitni, da po svoje potrjujejo ideološko vrednost načina mišljenja, s katerim so povezani, in obenem zbuja dvom o tradicijah, ki se jim postavljajo po robu. Takšno je v *Kočljivi pustolovščini* Sejka Hamiduja Kana stališče Njene Visokosti, ki nasvetuje Diallobi, naj pošlje otroke v šolo tujcev, ki jih bo naučila, da se bodo znali zmagovito vesti v novem svetu, a hkrati prizna, da bo ta šola v njih ubila vse, kar so ljubili njihovi starši. Pisatelji imajo dvakrat slabo vest: vedo, da so s tem, ko so sprejeli evropsko kulturo, izdali svoje ljudstvo, in vedo, da tradiciji, ki jo slavijo, več ne verjamejo. Tako je njihova pustolovščina zares »kočljiva«. Na noben način ne morejo brez pridržkov privoliti v evropski način življenja in mišljenja. Po drugi strani pa so miti, ki jim je njihovo ljudstvo živo verovalo, zanje postali literarni motivi. V imenu verjetnosti se je čudežno iz prostora resničnosti preselilo v prostor poezije. Pisatelji pa se ne odmikajo samo od bistva tradicije, ampak tudi od svojega ljudstva: ne obračajo se nanj, ampak na tiste, s katerimi jim je skupen njihov dvom, na Evropejce in na tiste Afričane, ki so bili deležni evropske vzgoje.

Drugi razlog za krizo je v zgodovinskih okoliščinah. V kolonialni dobi je literaturo navdihovala predvsem želja po politični in duhovni svobodi Afrike. Ko so države dobile politično neodvisnost, je postalo to vprašanje brezpredmetno ali pa se je začelo kazati v drugačni luči. Mladi, ki jih je oblikovala evropska vzgoja, so bili v Afriki tako rekoč edino občinstvo, ki so ga lahko dosegla leposlovna dela: zavedali so se ekonomskih in političnih nalog, od katerih je odvisna bodočnost njihove dežele, in zaziranje v preteklost se jim je zdelo nazadnjaško stališče, sovražno razvoju. Medtem ko je francosko občinstvo (in celo kanadsko, saj so *Sonca neodvisnosti* prejela nagrado *Francoskih študij* na univerzi v Montréalu) z naklonjeno pozornostjo spremljalo dela črnsko afriških piscev, pa so se afriški študentje dostikrat odvrčali od te literature in jo obsojali, da je »folklor« in da ne odpira nobene poti za nadaljnjo akcijo. Tudi dela, ki so jih navdihnile krutosti kolonializma, problemi prilagajanja, bitke za svobodo, so doživela podobno obsodbo. Politično gospodstvo Evrope je prenehalo in torej ni več poglobitni nasprotnik; sovražni so postali ekonomska premoč in različni klani, ki jih je v vsakdanjem življenju afriških ljudstev pustila stara razdelitev na dva dela, na oblastnike in druge. Leposlovna dela, ki jih je spodbudil čas kolonializma,

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 dramatik, 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 govorijo, 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