
"FREE THOUGHTS ON TOILET-PAPER"

SCHRIJVERSCHAP, STAAT EN IDEOLOGIE IN

KENYA

R. BUIJTENHUIJS

Vanaf het einde van de negentiende eeuw, toen het een Engelse kolonie werd, is er veel over Kenya geschreven. Wat de koloniale periode betreft vloeit dit voor een deel voort uit het feit dat het land zich al spoedig ontwikkelde tot een kolonisten-kolonie, waar een aantal blanken zich permanent als (here-) boeren vestigde. Deze groep, die in 1948 ongeveer 10.000 leden telde, stond niet bekend als een milieu van verfijnde kunstkenners, maar was toch groot genoeg om enkele schrijvers voort te brengen die zich beijerden om de levensstijl - en het goede recht van de kolonisten om in Kenya te zijn - naar buiten toe te verdedigen. Elspeth Huxley is waarschijnlijk de meest typische vertegenwoordigster van deze koloniale schrijversschool.

Niet iedereen die in die tijd over Kenya schreef was echter zo positief over de daar heersende omstandigheden. In 1924 publiceerde Dr. Norman Leys, een arts die ooit in Kenya gewerkt had, maar naar Nyassaland was overgeplaatst wegens zijn verzet tegen bepaalde voor de Afrikaanse bevolking ongunstige maatregelen, een boek onder de titel *Kenya* waarin hij een felle uitval deed naar de koloniale regering en enkele leidende kolonisten, daarbij kwistig puttend uit zijn eigen ervaringen. Hijzelf, maar ook anderen, werkten later in dezelfde lijn voort en zo ontwikkelde er zich al vroeg een traditie van "hinderlijk volgen" van regeringsmaatregelen. Deze traditie werd echter voornamelijk beoefend door Engelse onderdanen die niet (meer) in Kenya woonden en die dus ook niet direct in hun dagelijks leven last konden ondervinden van de plaatselijke regering in Nairobi.

Anders lag het natuurlijk met de inheemse, en met name de Afrikaanse critici die ook al relatief vroeg de kop opstaken. Weliswaar niet schrijvend, want dat hadden de meeste van hen vanwege het gebrek aan scholen nog niet geleerd, maar zingend ¹. Omstreeks 1930 uitte de Kikuyu bevolking van centraal Kenya haar ongenoegen over het koloniale stelsel bijvoorbeeld in de *Muthirigu*, een soort "happening" van zang en dans die door de overheid prompt verboden werd, maar die nog lang populair schijnt te zijn gebleven. Hetzelfde gebeurde een jaar of twintig later met de strijdlieden van de Mau Mau beweging die in 1952 een massale opstand in de Kikuyu gebieden ontketende. Gakaara Wa Wanjau, de meest bekende Mau Mau zanger, heeft zijn deelname aan het "literaire leven" van zijn

tijd (dit maal werden de teksten ook gedrukt) met lange jaren van detentie moeten bekopen.

De verhouding tussen staat en literatuur is dus gedurende een deel van het koloniale tijdperk onderhevig geweest aan spanningen, ook al kwamen die maar zelden aan de oppervlakte en waren ze slechts van ondergeschikt belang in het politieke leven. Is het er na de onafhankelijkheid beter op geworden? Aanvankelijk zag het daar wel naar uit, aangezien de nieuwe leiders van het onafhankelijke Kenya zich in het begin veel moeite getroosten om de illusie van een politiek liberaal land te scheppen en in stand te houden. Zo bestonden er bijvoorbeeld in 1963 meerdere politieke partijen en zelfs toen de kleinere oppositiepartijen eind 1964 vrijwillig besloten zich bij de meerderheidspartij aan te sluiten, bleef de regering parlementsverkiezingen organiseren die het volk een zekere mate van keuze boden: in elk kiesdistrict konden namelijk meerdere politici zich kandidaat stellen, al moesten ze wel formeel lid zijn van de regeringspartij. Eenmaal gekozen, schroomden sommige van deze parlementariërs niet om felle kritiek uit te oefenen op de partijgenoten in de regering, een kritiek die haar weerklink vond in de pers. Kenya kende namelijk geen officiële regeringskrant, maar verschillende, althans formeel, onafhankelijke dag- en weekbladen, een voor Afrika vrij uitzonderlijke situatie.

Van James Ngugi tot Ngugi wa Thiong'o

Op het eerste gezicht leek de situatie in Kenya dus vrij gunstig. Geleidelijk aan bleek echter dat er toch grenzen aan de vrijheid van woord en geschrift waren die men niet straffeloos kon overschrijden. Het beste laat zich dit demonstreren aan de hand van de lotgevallen van James Ngugi, ongetwijfeld Kenya's meest talentvolle schrijver. Gedurende de eerste jaren na de onafhankelijkheid publiceerde Ngugi kort op elkaar drie romans (*Weep not Child*, *The River Between* en *A Grain of Wheat*) die hem op slag nationale en internationale bekendheid opleverden. Terecht, want het zijn goedgeschreven boeken en met name *A Grain of Wheat* is een voldragen en volwassen roman. Ook politiek gezien zat Ngugi met zijn publicaties bepaald niet in de gevarenzone. Aangezien hij zelf een Kikuyu is, is het niet verwonderlijk dat zijn eerste en zijn derde boek in de tijd van de Mau Mau opstand of kort daarna gesitueerd zijn, maar het is opvallend hoe voorzichtig en genuanceerd hij zich uitlaat over vrijheidsstrijders. Zeker in zijn eerste boek zijn de hoofdpersonen kleine, vaak zwakke mensen, wie de politieke golven om hen heen veel te hoog gaan en die weigeren partij te kiezen. Uit *A Grain of Wheat* spreekt een zeer duidelijke sympathie voor de Mau Mau opstand, maar ook hier zijn de personen eenvoudige dorpelelingen met hun zwakheden en lafheden. De enige echt positieve figuur in het boek, de vrijheidsstrijder Kihika, is slechts indirect op de achtergrond van het verhaal aanwezig, zonder ooit werkelijk voor het voetlicht te treden. Ngugi's romans zijn dus bepaald geen "verzetsliteratuur", iets waar ik mij in mijn boekje *Mau Mau: Twenty Years after* enigzins over verwonderd heb, hoewel Ngugi's

houding geheel aansloot bij de aarzelende manier waarop de regering van Jomo Kenyatta de Mau Mau opstand benaderde. In datzelfde boekje waagde ik me zelfs aan een ieuwat onvoorzichtige voorspelling door te ponen dat Ngugi wel altijd de kampioen van de kleine man zou blijven en nooit de spreekbuis zou worden van de held die doelbewust zijn politieke keuze maakt en recht op zijn doel afgaat.

Ik voegde er echter aan toe dat men hier toch niet honderd procent zeker van kon zijn, omdat Ngugi nog vrij jong was en misschien nog een verdere ontwikkeling zou kunnen doormaken. Die ontwikkeling heeft zich inderdaad voorgedaan en zij is veel verder gegaan dan ik ooit voor mogelijk had gehouden. Het proces kondigde zich aan door een vrij uiterlijk teken: met ingang van 1972 veranderde James Ngugi zijn naam in die van Ngugi wa Thiong'o.

Ikiddeh² beschrijft de achtergrond van deze metamorphose in de volgende woorden: *I am not a man of the Church. I am not even a Christian! Those were the stunning words with which James Ngugi opened his talk to the Fifth General Assembly of the Presbyterian Church of East Africa in Nairobi in March 1970 (...). He had hardly ended his adress when a wiry old man visibly choking with anger leapt to the floor, and, shaking his walking-stick menacingly towards the front, warned the speaker to seek immediate repentance in prayer. The old man did not forget to add as a reminder that in spite of his shameless denial and all his blasphemy, the speaker was a Christian and the evidence was his first name.*

Deze terechtwijzing had uiteindelijk het tegengestelde effect van wat de oude man beoogde, want in plaats van berouwvol terug te keren van de dwalingen zijns weegs, besloot Ngugi zijn naam aan zijn religieuze en politieke overtuigingen aan te passen. Natuurlijk vormde deze naamsverandering slechts het topje van de ijsberg en stak er veel meer achter deze manifestatie van cultureel nationalisme. Reeds in 1964, tijdens een verblijf aan de Universiteit van Leeds, was Ngugi in aanraking gekomen met radicale socialistische ideeën die zijn verdere ontwikkeling bepaald hebben. In de *Weekly Review* van negen januari 1978 geeft hij een interessante schets van de evolutie van de hoofdpersonen in zijn nieuwe roman *Petals of Blood* die volkomen van toepassing is op zijn eigen situatie: *I am more interested in their development from the stage of black cultural nationalism to the stage of class consciousness (...). From a stage where he can talk about African people en masse to a situation where he can see African societies as differentiated between the peasantry and the workers on the one hand, and imperialism and its allies on the other.*

Uit zijn essayistische werk sinds 1972 (*Homecoming; Writers in Politics*) blijkt duidelijk dat Ngugi zich heeft ontwikkeld tot een vrij klassieke communist die regelmatig verwijst naar Marx, Lenin en Mao, als ook naar Frantz Fanon die als een van de eersten geprobeerd heeft om de sociaal-politieke constellatie van de onafhankelijke landen in de Derde Wereld in het licht van de Marxistische theorie te bestuderen. Ook op literair gebied trekt Ngugi hieruit zekere consequenties, die hij in een in 1973 uitgesproken rede als volgt onder woorden brengt: *"African writers (...) have never really accepted the possibility of their becoming true literary guerillas of the masses in their quest and struggle for total liberation. In African literature, we have very few positive heroes from among the working people, positive heroes who would em-*

*body the spirit of the struggle: and resistance against exploitation and naked robbery by the national bourgeoisie and its global allied classes."*³

In deze passage, die er niet om liegt, vraagt Ngugi dus duidelijk om een nieuwe vorm van literatuur in Kenya: literatuur in dienst van de klassestrijd. Gezegd moet worden dat hij zelf het goede voorbeeld heeft gegeven, zoals blijkt uit zijn in 1977 verschenen roman *Petals of Blood*, in mijn ogen Ngugi's literaire hoogtepunt. *Petals of Blood* is een rijk en veelzijdig werk, een sociale roman in de beste zin van het woord, vol spanning, drama en verhulde dreiging, met hoofdpersonen die levende mensen zijn en geen symbolen. Ngugi's politieke boodschap komt heel duidelijk over, maar ze is artistiek verwerkt en men kan concluderen dat de schrijver in dit boek een subtiel evenwicht tussen volwassen schrijverschap en een extreem linkse ideologie heeft weten te bereiken. In het politiek "gematigde" en economisch "liberale" Kenya was deze ideologie echter bepaald niet geliefd in leidende kringen en hoewel *Petals of Blood* hem nog niet direct in moeilijkheden bracht speelde Ngugi een potentieel gevaarlijk spel.

Volkstoneel en Detentie

Om zijn werk geheel in overeenstemming te brengen met zijn politieke denkbeelden, en met wat hij als de taak van de schrijver zag, ging Ngugi tenslotte nog een stap verder: met ingang van 1977 begon hij te schrijven in zijn moedertaal het Kikuyu, want zoals hij zelf zegt: "*If a Kenyan writer writes in English - no matter how radical the content of that literature - he cannot possibly reach or directly talk to the peasants and workers of Kenya*"⁴

Elders heeft Ngugi toegegeven dat hij al in 1966 aanvoelde dat hij niet eeuwig in het Engels kon blijven doorschrijven, maar dat hij pas elf jaar later de beslissende stap heeft weten te zetten. Deze stap vloeiده uiteindelijk logisch voort uit Ngugi's activiteiten in zijn woonplaats Kamiriithu, een stadje van ongeveer 10.000 inwoners op 30 kilometer afstand van de hoofdstad Nairobi. In 1976 raakte Ngugi betrokken bij pogingen om het al lang bestaande, maar min of meer ingeslapen "dorpshuis" nieuw leven in te blazen. Men begon met volwassenen-onderwijs en alfabetisering, onder leiding van Ngugi wa Mirii, een aan de Universiteit van Nairobi werkzame specialist op dit gebied die ook in het dorp woonde. Toen de eerste groep analphabeten hun opleiding voltooid hadden (in hun eigen taal: het Kikuyu), deed de behoefte aan geeigende literatuur zich voelen. Aangezien Ngugi wa Thiong'o zich al eens eerder aan het schrijven van toneelstukken bezondigd had (in 1976 publiceerde hij, tesamen met M. G. Mugo, *The Trial of Dedan Kimathi*, gewijd aan de strijd van de militaire leider van de Mau Mau opstand), gaven de dorpelingen hem de opdracht om tesamen met Ngugi wa Mirii een stuk te schrijven "*to reflect the people's experiences, concerns, aspirations, grievances, etcetera, and the problems and contradictions in the village, using the words and expressions of the people*"⁵

Volgens allen die er aan mee gewerkt hebben is het een fantastische

belevenis geweest. Gedurende de wintermaanden van 1977 schreven de beide Ngugi's een eerste versie van het stuk - uiteraard in het Kikuyu - dat in het Engels de titel *I will marry when I want* meekreeg. Vervolgens werd het door de dorpsbewoners van commentaar voorzien en grondig bewerkt, zodat het uiteindelijke resultaat, volgens Ngugi zelf, een collectief werkstuk genoemd kan worden dat ver af staat van wat hij en zijn naamgenoot oorspronkelijk op papier hadden gezet. In de zomer van 1977 begonnen de repetities, met een bezetting van meer dan 200 spelers die geheel uit dorpelingen bestond (hoewel enkele literaire critici uit Nairobi dat later in twijfel schijnen te hebben getrokken). Tegelijkertijd bouwde men met eigen middelen een openlucht-theater dat plaats bood aan bijna 2000 toeschouwers. Op 2 oktober ging het stuk tenslotte in première om een doorslaand succes te worden. Niet alleen artistiek, maar ook sociaal en economisch, want de onderneming schiep werkgelegenheid in een dorp dat honderden werklozen telde, en droeg ook bij tot de bestrijding van dronkenschap en criminaliteit.⁶ Het was volkstoneel in de beste zin van het woord: *"In effect, it became the community's play. Everyone felt that he or she had contributed to it (...). The whole effort unleashed a wealth of talent and demystified the creative process."*⁷

Helaas bleek echter al spoedig dat het volkstoneel van Kamiriithu de grenzen van de repressieve tolerantie in Kenya overschreden had. Nadat het zeven weekeinden lang volle zalen had getrokken werd *I will marry when I want* in november door de districtscommissaris van Kiambu verboden, *on the grounds that it fomented strife between classes*. Hetgeen op zichzelf niet onjuist was, want het stuk heeft inderdaad duidelijk de bedoeling om de klassentegenstellingen in Kenya tot aan de wortel bloot te leggen en aan de kaak te stellen, maar dat was bij geen enkele wet verboden, en zoals Ngugi bovendien zelf schreef: *"The play did not invent classes in Kenya. Classes and class-struggles have been the Central facts of Kenyan history for the last eightyseven years."*⁸

Dit kon dan wel zo zijn, kennelijk mocht het in Kenya niet openlijk gezegd worden. Een maand later werd Ngugi zelf gearresteerd en in hechtenis genomen - zonder enige vorm van proces en op de vage beschuldiging van activiteiten en uitingen *which are dangerous to the good Government of Kenya and its institutions*. Niemand in Kenya twijfelde er aan dat deze activiteiten en uitingen voornamelijk in verband stonden met het Kamiriithu experiment. Lang heeft Ngugi uiteindelijk niet vastgezeten, want op 12 december 1978 werd hij weer vrij gelaten, maar in het boek *Detained* dat hij later aan deze periode heeft gewijd maakt hij het de lezer wel heel duidelijk dat iedere dag detentie er één te veel is; met name het feit dat men niet veroordeeld is en dat men dus totaal niet weet wanneer men weer vrij zal komen is een marteling van de eerste orde waartegen men zich met alle middelen waarover men beschikt moet verweren. Voor Ngugi was één van die middelen literatuur, en zo schreef hij tijdens zijn gevangenschap - op toilet-papier, volgens de beste gevangenstradities - zijn eerste roman in het Kikuyu, die hij later ook in het Engels uitgaf onder de titel *Devil on the Cross, Free thoughts on toilet-paper*, zoals hij deze roman later in *Detained* zou karakteriseren.

Zelfs in het zich zo liberaal voordoende Kenya zijn er dus duidelijke grenzen aan de vrijheid van meningsuiting en de politieke strijd van Ngugi, die momenteel in ballingschap in Engeland verblijft, verdient alle politieke steun. Niettemin is dit niet het enige aspect van Ngugi's laatste geschriften, want afgezien van alle politieke sympathie die men er voor hebben mag, kan men zich ook vragen stellen over hun literaire waarde. Wat mij betreft valt een dergelijke literaire evaluatie van Ngugi's productie sinds *Petals of Blood* nogal ongunstig uit.

In de eerste plaats ben ik van mening dat Ngugi zich in zijn latere werk en met name in *The Trial of Dedan Kimathi*, te veel vrijheden veroorlooft ten opzichte van de historische werkelijkheid. Door een bepaald, geladen woordgebruik probeert hij bijvoorbeeld te suggereren dat er een directe continuïteit bestaat tussen de strijd van Dedan Kimathi en zijn Mau Mau guerillastrijders en tussen die van moderne, Marxistisch georiënteerde politieke bewegingen in de Derde Wereld. In *The Trial* zegt Dedan Kimathi het volgende:

*With unity, discipline
Along correct lines
People's line
With unity and discipline
In our total commitment to
The liberation of us
Who sweat and labour
We can move mountains*

Hier wordt Kimathi min of meer afgeschilderd als een Kenyanse Mao Zhe Dong met een 'correcte' dat wil zeggen marxistische interpretatie van de geschiedenis, op basis van een analyse in termen van klassenstrijd. Zoals gezegd, klopt dat totaal niet met de feiten: om het in voor Nederlandse lezers begrijpelijke termen te vertalen zou men met enige overdrijving kunnen zeggen dat Ngugi en Mugo woorden die van Hannie Schaft stammen in de mond van Kenau Simons Hasselaar proberen te leggen. Natuurlijk heeft elke creatieve schrijver de vrijheid om met de geschiedenis om te springen zoals hij dat wil, maar de historicus heeft op zijn beurt het recht om het beeld te corrigeren als hij het er niet mee eens is⁹

In de tweede plaats ben ik van mening dat Ngugi's latere werken (*The Trial*, *I will marry when I want*, *Devil on the Cross*) literair gezien ver achterblijven bij zijn vroegere boeken en met name bij *Petals of Blood*. Het daar bereikte evenwicht tussen ideologie en schrijverschap heeft hij mijns inziens later nooit meer terug gevonden, voor zover men het tenminste kan beoordelen op grond van de - door hemzelf - gemaakte - Engelse vertalingen. Daarin is het allemaal 'van dik hout zaagt men planken' en wordt Ngugi's politieke boodschap niet uitgedragen maar uitgeschreeuwd, vaak in een soort socialistisch-realistische 'a git-prop' stijl, waar ik als Westers lezer niet van terug heb. Natuurlijk verwijst Ngugi zelf naar het theater van Bertold Brecht, maar het is wel duidelijk dat die over gaven beschikte die slechts aan weinigen zijn toebedeeld, en in ieder geval niet (meer) aan Ngugi. Brecht's hoofdpersonen blijven altijd levanschte, genuanceerde mensen, terwijl Ngugi's positieve en negatieve helden hoe langer hoe meer verworden tot karikaturen en symbolen.

In mijn ogen heeft Ngugi zijn schrijverschap dus opgeofferd aan zijn politieke overtuiging, maar ik denk niet dat hij zich van dit verwijt veel aan zal trekken. Hij kan er namelijk terecht op wijzen dat zijn literair zo geslaagde maar in het Engels geschreven romans nooit door de regering verboden zijn geworden, terwijl zijn eerste Kikuyu stuk de autoriteiten inmiddelijk nerveus maakte. Daar zat toch kennelijk het meeste gevaar in. Waarschijnlijk vooral omdat het hier om een publicatie in een volkstaal gaat, al is misschien het medium toneel ook mede schuldig aan de overhaaste reactie van de machthebbers: zoals de Belgische opstand van 1830 ons leert wordt een volk eerder opgezweept door een fel toneelstuk dan door een roman. In het geval van Kamariithu kwam daar nog bij dat er kort na de opvoering van het stuk van de beide Ngugi's een staking uitbrak op de plaatselijke schoenenfabriek, hetgeen hoogstwaarschijnlijk geen toeval was.¹⁰ Ngugi's boodschap is dus kennelijk uitstekend overgekomen, althans bij diegenen tot wie zij gericht was.

Tenslotte kan men er nog op wijzen dat Ngugi zeker het meest bekende geval van literaire repressie in Kenya is, maar dat hij niet geheel alleen staat. In juli 1979 werd er bijvoorbeeld op een middelbare meisjesschool een door de leerlingen zelf geschreven stuk verboden, dat als centraal thema het moeilijke leven van een Afrikaanse plantage-arbeider had. Voor zover ik weet werd er verder niemand gestraft, maar met de opvoeringen was het toch afgelopen. Begin 1982 was Ngugi zelf opnieuw aan de beurt. Zijn tweede Kikuyu stuk *Mother sing for me*, dat ditmaal in het koloniale tijdperk speelde en dat opnieuw door de bevolking van Kamariithu zou worden opgevoerd, werd evenals het eerste verboden; om het verbod kracht bij te zetten zonden de autoriteiten een paar bulldozers naar het dorp die het openluchttheater met de grond gelijk maakten. Ook het door Al-Amin Mazrui in het Swahili geschreven stuk *Cry for Justice* werd na een paar opvoeringen uit de circulatie genomen en ook deze schrijver verdween enige tijd in de gevangenis.

In al deze gevallen ging het om toneelstukken in de volkstaal en het is dus wel duidelijk dat dit de literaire uitingsvorm is die de Kenyaanse regering het meest vreest. Sinds kort heeft het literaire jachtterrein van de regering zich evenwel uitgebreid, want eind 1982 werd de historicus Maina wa Kinyatti tot zes jaar gevangenisstraf veroordeeld. Zogenaamd wegens het in bezit hebben van "opruierende geschriften", maar waarschijnlijk vooral omdat hij in zijn publicaties over de Mau Mau opstand stellingen verdedigt die sterk afwijken van die van de autoriteiten. Ook Engelse publikaties zijn dus kennelijk niet meer veilig in het "liberale" Kenya. Solidariteit met de Kenyaanse auteurs is geboden, want wat ons literair oordeel ook moge zijn, iedere schrijver moet het recht hebben om de boodschap uit te dragen die hij wenst en in de vorm en de bewoordingen die hij zelf het meest geschikt acht.

NOTEN

- 1 De enige uitzondering hier op is de latere president van Kenia, Jomo Kenyatta. Zijn boek *Facing Mount Kenya* verscheen echter tijdens zijn verblijf in Engeland tussen 1931 en 1946.
- 2 I. Ikiddèh, 'Introduction' in: Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming: essays on African and Caribbean literature* (Londen, 1972) xi.
- 3 Ngugi wa Thiong'o, *Writers in politics* (Londen, 1981) 24.
- 4 *Ibidem*, 54.
- 5 R. Kidd, "Popular theatre and popular struggle in Kenya: the story of Kamirritu". *Race and Class* XXIV (3), winter 1983, 295.
- 6 *Ibidem*, 297.
- 7 *Ibidem*, 296-297.
- 8 Ngugi wa Thiong'o, *Detained* (Londen, 1981) 188-189.
- 9 Voor een uitvoeriger uiteenzetting, waarvoor hier geen plaats is, verwijs ik naar: R. Buijtenhuijs, *Essays on Mau Mau: Contributions to Mau Mau historiography* (Leiden, 1982).
- 10 J. Bardolph, 'Ngugi wa Thiong'o: l' écrivain dans l' histoire: Maître, Messie ou Messager'. *L' Afrique littéraire* (67) 1983, 153.