

# 'Een laku-pree'

H.C. van Renselaar

## bron

H.C. van Renselaar, 'Een laku-pree', in: *Tongoni 2 (Vox Guyanae*, 3 (1959), nr. 6, oktober), p. 37-47.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/rens013laku01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/rens013laku01_01/colofon.htm)

© 2008 dbnl / erven H.C. van Renselaar



## Een laku - pree

### H.C. van Renselaar

Op 26 april j.l. werd door Dr. Voorhoeve en mij op Abra-broki het zang-dans-toneelspel de laku uitgevoerd door het lakugezelschap 'Pori Nem', met de tape-recorder opgenomen. Het was een z.g. *borgu-laku*, d.w.z. er werd zonder costume gespeeld. Enige weken later, op 3 juli, waren wij in de gelegenheid het spel opnieuw te zien als *partij-laku* ter gelegenheid van het twintigjarig bestaan van het gezelschap. Dit keer speelde men in costume en was ook de boot aanwezig, die in het spel zo'n belangrijke rol speelt.

De laku is ontstaan op de plantages gedurende de slaventijd, hetgeen duidelijk blijkt uit het milieu waarin het spel zich afspeelt en uit de personages, die er een rol in vervullen. De oorsprong van dit spel moet men waarschijnlijk zoeken in het Commewijne-gebied. Vandaar verbreidde het zich naar de boven Suriname (waar het op de plantages Morgenstond en Geijersvleit bekend stond als *a tap-sranan laku*) en naar de Para (waar het tot op de huidige dag gespeeld wordt als *awese laku*). In hoeverre deze vormen van laku van elkaar verschillen kunnen wij bij gebrek aan vergelijkingsmateriaal niet zeggen. Het spel dat wij zagen is afkomstig van de plantage 'De Resolutie' (*Luslusi*), gelegen aan de rechteroever van de Surinamerivier, boven de samenvloeiing van Suriname en Commewijne. Omdat de geschiedenis van deze plantage bepalend was voor de vorm van het spel, dient hierover in het kort iets vermeld te worden.

De Resolutie werd omstreeks 1815 als suikerplantage aangelegd. Weldra was het een der grootste suikerplantages van Suriname. In 1858 bezat het bedrijf een slavenmacht van 441 personen, waaronder toen reeds een 25tal Chinese contractarbeiders. De plantage werd in 1867 aangekocht door de Nederlandse Handelsmaatschappij, die er een modelbedrijf voor de suikerbouw op grote schaal van wilde maken. Slaagde deze opzet, dan zouden ook de omliggende gronden waarop de maatschappij optie had, aan het bedrijf toegevoegd worden. De fabriek werd uitgebreid en met de modernste machinerieën toegerust. Uit deze tijd stamt de nieuwe naam die men De Resolutie gaf: *Akademi Bigi Firma* (leerschool van de grote maatschappij).

Het aantal werkkrachten baarde echter zorgen. Ter aanvulling van de 500 op de plantage aanwezige vrijgelatenen waren reeds 250 Chinezen uit Hongkong aangevoerd. Toen na beëindiging van het Staatstoezicht in 1873 ruim 200 geëmancipeerden vertrokken, bracht men ter vervanging een aantal Chinezen van Java naar Suriname over. Tenslotte kwamen er van de eerste transporten Hindostanen ook enige honderden op De Resolutie terecht.

Ondanks alle inspanning liepen de opbrengsten echter reeds spoedig

terug tengevolge van een snelle verarming van de grond. De maatschappij besloot de plantage op te heffen. De machines werden naar Marienburg overgebracht en in 1886 verliet men De Resolutie.

Vanouds werd op *Luslusi* na afloop van het rietsnijden op kosten van de *granmasra* door de slaven feest gevierd. Uit dit feest is op den duur een zang-dans-toneelspel ontstaan, dat de naam laku kreeg. Waar de term laku vandaan komt, en wat de oorspronkelijke betekenis ervan is, is ons niet bekend. Van de zijde van de *granmasra* was dit feest een gebaar om de goede geest onder de slaven te bewaren. Voor de slaven zelf moet het feest een veel diepere betekenis hebben gehad. Zij beschouwden het als een *prisi doti*, een offer aan de *gronmama* van de plantage, opdat er bij de bewerking van het riet in de fabriek geen slachtoffers onder de slaven zouden vallen en de *gronmama* ook verder voor het welzijn van de plantage zou blijven zorgen.

De leiding van het feest lag in handen van een oudere vrouw, die door haar meerdere kennis van religieus-magische zaken achting genoot. Haar functie in het spel kunnen wij omschrijven als die van de grondpriesteres. Door haar spreken *gronmama* en eventuele andere geesten. Zij zorgt dat het offer op de juiste wijze verloopt. De slaven, die aan het feest deelnemen, moeten in staat van rituele reinheid (*kaseri*) verkeren, om de goede afloop van het offer niet te storen. Bovendien blijft men voortdurend op zijn hoede, dat de goede verstandhouding tussen slaven en *gronmama* niet door zwarte magie (*wisi*) van buitenstaanders wordt te niet gedaan.

Men moet zich het feest echter niet als een zwaarwichtige plechtigheid voorstellen. De slaven grepen deze gelegenheid aan om naar hartelust te zingen en te dansen. Hoewel de *granmasra* als eregast aanwezig was, werd de ellende en de vernedering van het slavenlot in tal van liederen bezongen. Ook allerlei gebeurtenissen op de plantage deden liederen ontstaan. En er gebeurde zo het een en ander op *Luslusi*. De aankomst van de contractarbeiders met schepen van overzee maakte diepe indruk op de geëmancipeerden. Allerlei herinneringen uit de tijd, dat de negers uit Afrika werden aangevoerd, kwamen weer tot leven.

In deze tijd moet de laku al zekere toneelelementen gehad hebben. De deelnemers aan het feest speelden ieder een bepaalde rol. Nu worden daar ook figuren als *Sneesi*, *Kuli* en *Konsro* (de Britse consul die de belangen der Hindoestaanse contractarbeiders behartigde) in opgenomen. Men gebruikte ook een model van een schip, dat met zijn bemanning een rol speelde in het feest.

Zijn definitieve vorm kreeg de laku omstreeks 1880 door toedoen van Nicolaas Wouter, bijgenaamd *Jangga Kراسي*. Hij stichtte een laku-gezelschap, dat jaarlijks het spel opvoerde. Naar *Akademi Bigi Firma* draagt het spel ook wel de naam *Akademi laku*. Na het verlaten van de plantage De Resolutie trokken de meeste Creolen naar de stad. Daar werd een nieuw

laku-gezelschap opgericht door Willem Suikerland, een neef van de genoemde Nicolaas Wouter. Men speelde met een boot die *Sansbari* werd genoemd (naar het s.s. Zanzibar, dat in 1878 Hindostaanse contractarbeiders naar Suriname bracht). Toen dit gezelschap verliep, werd door een kleindochter van Nicolaas Wouter in 1938 een nieuw gezelschap opgericht. Dit is het gezelschap *Pori Nem*, dat tot op de huidige dag in Paramaribo op bijzondere feestdagen als Nieuwjaar en Emancipatiedag de laku opvoert.

Wat de functie van het spel is, valt moeilijk te zeggen. Nog steeds speelt het offer aan de *gronmama* een rol. Het spel wordt opgevoerd op het erf van de leidster van de groep en kan niet dan na offers aan de plaatselijk *gronmama* elders gespeeld worden. Ook de rituele reinheid van de medespelenden wordt nog steeds vereist.

Enige dagen voor de opvoering houdt men een *komparsi* (repetitie), die een dag of wat later gevolgd wordt door de *opo dron*. De *opo dron* bestaat uit een reeks gezongen gebeden aan de *gronmama*, gevolgd door een aantal profane liederen over de verhouding tussen man en vrouw, het leven op de plantage, etc. Tijdens deze laatste liedjes, begeleid door *pudja*, *kwakwabangi* en *mandron*, dansen de vrouwen. Na middernacht wordt de *mandron* vervangen door de *pinti*. Men zingt liederen van dezelfde aard, maar nu gebeurt het, dat enkele vrouwen *jorka-winti* krijgen, d.w.z. dat een voorouder-geest bezit van hen neemt. De *opo dron* heeft kennelijk de bedoeling om de aardgeesten en vooroudergeesten op te roepen, ter voorbereiding van de laku. Wanneer de *opo dron* is afgelopen en de mannen het erf verlaten, wordt hen door de vrouwen toegevoegd: *tan kaseri!* Twee dagen na de *opo dron* volgt dan de laku.

Aan het spel doen de volgende personen mee:

Basja	Datra	Kwakwabangi man
Nene Dofi	Oppasser (ook Apotheker)	Pudja man
Pikin Nene	Blawjaponsostro	Bigi-poku man
Ansra Tanta	Hoofdsostro	(= muzikanten)
Asemoi	Komsarsi	
Afrankeri	Rechter	
Ameksani	Afkati	
Jangga Tanta	Kuli	
Boketi Tanta	Sneesi	
Aflaw	Kuli Konsro	
Bakaman fu Aflaw	Kapten, Stuurman en 2 Matrosi	
(= pranasi uma)	(= toneelspelers)	

Er wordt gespeeld op het erf van *Nene Dofi* (de leidster van het spel). Achter het woonhuis is hiertoe een rechthoekige ruimte afgedekt met zinkplaten op een gestel van palen. Onder het zinken dak hangen aan lijnen

kunstig gevouwen hoofddoeken. De palen die het dak steunen zijn versierd met palmtakken en repen zilverpapier. Op bijgaande schets ziet men de opstelling der spelers. Het publiek, gezeten om de eigenlijke speelruimte, bestaat uit uitgenodigde vrienden en kennissen. Er wordt geen entree bepaald. Wel worden ook aan de genodigden verfrissingen aangeboden.

Wanneer het spel aanvangt, zitten de spelers op de in de schets aangeduide plaatsen. De *pranasi-uma* zijn gekleed in donkerblauwe rok van *sjarpusu* of *maka* met geel schortje, beplakt met goudpapieren figuren. Verder draagt men een oranjekleurig *jaki* met dito *angisa* (*fransedetaj*). Het costume wordt gecompliceerd door een kleurige driehoekig gevouwen doek, die men met de punt op de rug om het middel knoopt. In de hand houden de vrouwen een waaiervormig gevouwen doek, waarmee men zich onder het dansen koelte toewuift. De mannen dragen aanvankelijk gewone broek en shirt.

Na drie fluitstoten van *Nene Dofi* begint het spel. Ook ieder volgend lied wordt met een fluitstoot door haar begonnen en beëindigd.

Zonder begeleiding werden hierna een drietal liederen gezongen. De liederen bestaan meest uit twee korte regels (vaak gelijkkluidend), gevolgd door een lange. *Nene Dofi* zingt het hele lied voor (*troki*), de andere vrouwen herhalen dit lied onder leiding van *Ansra Tanta*. In een enkel geval wordt alleen de laatste regel herhaald door het koor der vrouwen.

Het eerste lied roept het publiek een welkom toe:

*od-o di w e-bar a bun frent-o,*  
*od-o di w e-bar a feant-o,*  
*nom a lontu w e-lont-o, ne w e-bari wa odi, aksi fa u de.*

Dan volgen twee gezongen gebeden aan de *gronmama*:

*kooru watra n ân-o, mi mama-e,*  
*kooru watra n ân-o, mi mama-o,*  
*kooru watra n ân-o, pik ê-begi na dot-o, mi mama-e.*

*kooru watra na krabasi, mi mama-o,*  
*nanga kindi na goron, m Aisa,*  
*so w e-begi na doti dia, da w e begi mi mama na ini kademi-o.*

Tijdens het zingen van deze liederen blijven *Nene Dofi* en de *pranasi uma* op hun plaatsen zitten. Dit verandert tijdens het zingen van het volgende lied, waarbij de leden van *Pori Nem* voor het spel opgeroepen worden:

*akademi den bakaman, ma pe un de?*  
*kaba for nen den bakaman, ma pe un de?*  
*por nen bot e-go dodo baka, ne we e-kari den bakaman, pe un de?*

Tijdens het zingen van dit lied valt de muziek in. De *kwakwabangi* geeft het hoofdrithme aan en wordt ondersteund door *pudja* en *bigi poku*. De *pranasi uma* betreden een voor een de speelruimte en beginnen te dansen. Hoewel de danspassen zich niet streng aan een bepaald patroon houden, kan men toch als grondmotief een kwadraat onderscheiden. De liederen worden acht tot tien maal herhaald, soms vaker. Er schijnt hiervoor geen regel te bestaan.

Na een korte pauze volgen nu een aantal liederen met een bepaalde levenswijsheid als inhoud. Door het veelvuldig gebruik van beeldspraak is de interpretatie vaak zeer moeilijk. Uitleg van de spelers bevat nogal eens tegenstrijdigheden, hetgeen ons in het vermoeden sterkt, dat niet alle liederen meer begrepen worden. Enkele van de meest sprekende teksten zijn:

*mi na kakafooru, kron d â m êde.*  
*mi na kakafooru, kron d â m êde.*  
*kaba wansi nefi de â mi neki, mi kron d â m êde.*

De haan met zijn fiere kam is de mens, die trots is op zijn menselijke waardigheid. Al zet men hem het mes op de keel (al moet hij de vernederingen van het slavenlot ondergaan), zijn menselijke waardigheid kan men hem niet ontnemen.

*fos a kaka ben-bar-o, mi ben dia.*  
*fos a kaka ben-bar-o, mi ben dia.*  
*fos a kaka ben-bar-o, bifo mi feanti kon doro, mi ben dia.*

Waarschijnlijk spreekt hier de *gronmama* door de mond van *Nene Dofi*: Eer de wereld bestond was ik, eer mijn vijanden (de mensen die mijn inzettingen met voeten treden) bestonden was ik. Worden met vijanden de meesters bedoeld, die de negers een mensonwaardig lot oplegden, en moeten we het lied zien als een bemoedigend woord van de *gronmama* aan de slaven? Het zou dan kunnen betekenen: Weest niet bekommerd over jullie lot, want ik ben van alle tijden en zal jullie bijstaan.

Deze serie wordt afgesloten met een tweeregelig vers:

*ogri ai-o nanga b'ai-o,*  
*ala den takr ai-o mu kmopo gwe na ini por nen.*

Tijdens het zingen loopt *Afrankeri* met een bekken met floridawater rond en besprenkelt met een palmtakje alle aanwezigen, om aldus de invloed van kwaadwillende buitenstaanders ongedaan te maken. Hierop volgt een langdurige pauze. Tot aan deze pauze treden slechts *Nene Dofi* en de overige *pranasi uma* op. De verdere spelers zitten in hun gewone dagelijkse dracht op stoelen rond de speelruimte. Zij maken nu van de pauze

gebruik om in het huis te verdwijnen. Zij worden gevolgd door de enkele *pranasi uma* die een dubbelrol spelen. Na afloop van de pauze zet *Nene Dofi* een lied in:

*m e-kari mi Ameksani, pe a de?*  
*me e-kari Boketi Tanta, pe a de?*  
*bika mi juru kon kaba, nomo mi wani si den tanta, pe den de.*

*Ameksani* en *Boketi Tanta* betreden dansend de speelruimte. De laatste draagt een aluminium emmertje met een grote ruiker. Na enige herhalingen vervolgt *Nene Dofi* op dezelfde wijs:

*Ameksani kon teki Komsarsi gi mi.*  
*Boketi Tanta kon teki Komsarsi gi mi.*  
*bika juru kon kaba, nomo mi wani si Komsarsi, pe a de.*

Hierop dansen de beide vrouwen weg langs de zijkant van het huis en keren terug met *Komsarsi*, die in smetteloos wit uniform, compleet met epauletten en uniformpet, is gestoken. *Komsarsi* schrijdt onder het zingen van de vrouwen tweemaal de speelruimte om, terwijl hij door *Afrankeri* met floridawater besprenkeld wordt. De tweede maal houdt hij even stil bij *Nene Dofi*, die hem met een *kosi* begroet. Daarna neemt hij zijn plaats opzij van de speelruimte in. Op dezelfde wijze worden achtereenvolgens ook de overige spelers binnen gehaald: de *Basja* in kort blauwe broek en los hemd, met strooien hoed en stenen pijp en in de hand een lange dunne stok; de *Datra* met witte jas en stethoscoop; de *Hoofdsostro* in wit uniform; de *Blawjaponsostro* in blauwe jurk en witte schort; de *Rechter* in zwart zijden toga met witte bef; de *Afkati* in zwart zijden toga; *Sneesi* in traditionele Chinese dracht: zwart zijden jak en wijde broek; *Konsro* in blauwe zij, bestikt met zilveren lovertjes; *Kuli* in traditionele Hindostaanse dracht met goudkleurige sari en een overvloed aan Hindostaanse sieraden.

Het hoogtepunt van deze stoet vormt de boot met bemanning. De boot, ook *Pori Nem* geheten, is een model van een stoomschip. Hij is bevestigd op een rijdende tafel. Rond de boot staan brandende kaarsen. Een ingenieus samenstel van asjes doen de boot onder het rijden op en neer deinen. De bemanning bestaat uit *Kapten*, *Stuurman* en twee *Matrosi*. Zij zijn gekleed in wit uniform, de officieren voorzien van passende distinctieven. De boot krijgt een plaats midden in de speelruimte en wordt geflankeerd door de twee *Matrosi*.

*Komsarsi* treedt nu naar voren en onderzoekt de boot op contrabande. Met een 'mi no fen not a j boto' geeft hij verlof tot blijven. De met deze boot meegevoerde *Sneesi* en *Kuli* worden op geheel andere wijze onderzocht. Zij moeten eerst een proeve van bekwaamheid afleggen. Zo nodig zal de *Stuurman* als tolk optreden. *Sneesi* komt naar voren en voert een buikdans uit, terwijl zij met een nasaal stemmetje een lied met kwasi Chinese woorden zingt. Ditzelfde gebeurt met *Kuli*. *Komsarsi* toont zich

tevreden over de geleverde prestaties en staat de immigranten toe in Suriname te blijven.

Hierna volgt een pauze, waarvan de *pranasi uma* gebruik maken om zich in de *kukru* te verkleden. Wanneer zij weer te voorschijn komen, dragen zij een witte rok, een rood *jaki* en een rode *angisa (fransedetai)*. Over de witte rok wordt een rood schortje gedragen, beplakt met zilverpapieren figuren.

Na de pauze worden er een aantal liederen gezongen, waarbij weer de *pranasi uma* dansen. Meestal wordt een gebeurtenis uit het plantageleven bezongen. De liederen hebben geen speciale functie in het spel. Sommige slaan op de rivaliteit tussen *Basja* en *Dreba* (een soort voorman in de slavenmacht, die in tegenstelling tot de *Basja* zelf meewerkt). De *Basja* daagt in dit lied de *Dreba* uit met de volgende woorden:

*Arjeti dreba kon pree karta.*  
*Arjeti dreba kon pree karta.*  
*te mi bari jaw, Arjeti, da i mu bari dubre.*

Onder het zingen van deze liedjes valt plotseling *Aflaw* (een der *pranasi uma*) in zwijm. Grote consternatie. *Nene Dofi* zingt:

*un mu kar wan sostro kon gi mio.*  
*un mu kar wan sostro kon gi mio.*  
*bika wan froo de siki, a kan de a froo go dede a mi anu.*

De *Hoofdsostro* komt en onderzoekt de patiente. Zij verklaart, dat het een ernstig geval is en adviseert de *Datra* te halen. De *Datra* wordt weer met een lied opgeroepen. Hij komt vergezeld door *Hoofdsostro*, *Blawjaponsostro* en *Apotheker*. Spoedig heeft hij zijn diagnose gesteld: het meisje is zwanger.

Nu dient uitgevonden te worden, wie het meisje zwanger gemaakt heeft. Hierover ontspint zich een dialoog tussen *Aflaw* (na driemaal niezen weer bijgekomen) en *Bakaman*, die haar steeds terzijde staat. Dit biedt natuurlijk allerlei mogelijkheden tot pikanterieën, tot groot plezier van spelers en publiek. Een der *Matrosi* blijkt de schuldige (de eerste maal dat wij het spel zagen, blijkt de *Datra* zelf de schuldige). *Aflaw* is echter opgeknapt en loopt met *Bakaman*, *Datra* en *Sostro* door de speelruimte, terwijl de andere vrouwen zingen:

*Por nen Datra, i luku siki moi.*  
*Pot nen Datra, i luku siki moi*  
*m e-go tjar i na England fu go wroko moni.*

Na enige tijd komt de *Hoofdsostro* namens *Datra* en *Apotheker* de rekening aanbieden. *Bakaman* meent dat er eigenlijk geen sprake was van ziekte. Een zwangerschap kan men toch moeilijk een ziekte noemen. Zij



tracht dan ook op allerlei manieren betaling uit te stellen, zelfs wanneer *Hoofdsostro* dreigt er een rechtzaak van te maken. Na overleg met de *Datra* wordt de zaak aan *Komsarsi* voorgelegd. Tegelijkertijd onderhoudt *Bakaman* zich met *Aflaw*, zodat op verschillende plaatsen binnen de speelruimte tegelijkertijd toneel wordt gespeeld. *Komsarsi* tracht een overeenkomst tot stand te brengen. Wanneer hij hierin niet slaagt, verwijst hij hen naar de *Rechter*. Het gevoel der vrouwen, dat zij toch wel het onderspit zullen delven, wordt mooi uitgedrukt in een lied:

*watra lolo sipi-o, s â kartiki-o.*  
*watra lolo sipi-o, s â kartiki-o.*  
*kaba libi hebi gi weti jobo, ma mi nengre.....*

*Bakaman* die met *Basja* het woord voert, laat zich assisteren door *Afkati*. Tussen *Rechter* en *Afkati* ontstaat een prachtig duel, waarbij de beide partijen tegen elkaar opbieden met wetsartikelen, alsof het magische formules zijn. *Afkati* verliest het duel en de vrouwen worden veroordeeld de rekening van *Datra* te voldoen. Ook *Afkati* dient een hoge rekening in. De ontmoediging komt tot uitdrukking in het lied:

*na dungru oso ini wani no dape.*  
*na ini dungru oso ini wani no dape.*  
*ma sâ Elena, ef i meki wani, d ê-buj a ju futu.*

De vrouwen gaan dan naar *Konsro* om hulp. In de eerst tijd, toen de Hindostaanse contractarbeiders op de plantage werkten, trad de Britse consul op als hun pleitbezorger. Wellicht worden wij met dit lied hieraan herinnerd. De Creoolse arbeiders moeten gedacht hebben, dat de consul een soort suikeroom was, die in moeilijke zaken uitredding bracht.

*Konsro* stapt van zijn hoge zetel en schrijdt als een weldoend vorst tussen de vrouwen door, terwijl hij goudgeld (vergulde blik) bij handen vol in het rond strooit. Hierbij zingt men:

*akademi Konsro, Konsro a moni.*  
*akademi Konsro, Konsro a moni.*  
*alape mi Konsro waka, i kan go piki moni.*

De vrouwen rapen het geld op en zijn nu in staat hun schulden te betalen. Hiermee is dan het toneel geëindigd. Ten teken dat de boot gaat vertrekken, zet *Nene Dofi* het volgende lied in:

*poti faja, man, poti un faja!*  
*poti faja, man, poti un faja!*  
*a boto de na see, a boto wan gowe.*

Eerst worden dan nog de gasten uitgenodigd om de boot van dichtbij

te bekijken. Men loopt om de boot heen en stopt er geld in. Dan vertrekt de boot onder het zingen van:

*ogri ai-o nanga b'ai-o,  
ala den takr ai-o mu komopo gowe na ini por nen.*

Hiermee is het eigenlijke spel afgelopen.

Er volgt nu een lange pauze, waarna nog enige liederen gezongen worden. Deze liederen vertonen onderling geen samenhang. Meestal worden gebeurtenissen uit het plantageleven verhaald. Zoals in:

*Dompi gow a srudati,  
Dompi gow a srudati,  
Dompi gow a srudati,  
a libi sari na ini akademi.*

*u luku bedjan sipi tjari kon,  
ma u luku bedjan sipi tjari kon.  
sâ Elena, f â doro, a wani moro mi.*

Dit laatste lied moet (als wij het mede in verband brengen met nog een ander lied) slaan op een groep arbeiders uit Brits Guyana, die zich verbeeldden meer te zijn dan hun Surinaamse collega's.

In bovenstaande regels gaven wij een beschrijving van een Creools zang-dans-toneelspel. Als toeschouwers zaten wij er zo dicht bij, dat wij geheel in beslag genomen werden door het kleurig schouwspel. Ons bekruipt nu de lust enige stappen terug te treden en de laku te bezien als deel van de Creoolse negercultuur.

Belangstelling voor de Creoolse negercultuur in Suriname vindt men reeds in de reisverhalen en kronieken uit de 18e en 19e eeuw. Van deze schrijvers, zonder uitzondering Europeanen, kan men in die tijd geen gevoel voor cultuur-relativisme verwachten. Het relaas over de gewoonten van de Surinaamse negerbevolking draagt dan ook in het ongunstigste geval een denigrerend karakter en is op zijn best een welwillend verslag van curiosa.

Diepergaande belangstelling treft men aan bij zending en missie. Men bestudeerde in de eerste plaats de taal en kreeg daardoor ook oog voor de charme van spreekwoorden en verhalen. Maar deze belangstelling kwam uiteindelijk voort uit het streven om de negercultuur te veranderen.

Na de emancipatie vindt men bij de ontwikkelde Creolen bijzonder weinig belangstelling en waardering voor de eigen cultuur. Assimilatie aan de Nederlandse cultuur was het enige doel dat men nastreefde. Begrijpelijk in een koloniale samenleving, waarin de mate waarin men zich

de Nederlandse cultuur had eigen gemaakt, bepalend was voor het sociaal aanzien dat men genoot.

Nieuwe belangstelling voor de Creoolse negercultuur kwam van de culturele anthropologie. In 1928 en '29 verbleef het echtpaar Herskovits in Suriname voor een onderzoek naar het cultuurbezit van stadscreolen en bosnegers. Zij bestudeerden ook niet-Christelijke religieuze en magische gebruiken, dansen en liederen en verhalen. Hun belangstelling gold echter evenmin de Surinaamse negercultuur op zichzelf. Zij zagen Suriname als 'a fruitful area for research into African survivals in the New World'. Hun onderzoekingen vormden een onderdeel van een vergelijkende studie van Creoolse negerculturen in de gehele Nieuwe Wereld. Zij kwamen hierbij tot de conclusie, dat de Surinaamse negercultuur de meest Afrikaanse van geheel Amerika was.

In feite ontkent Herskovits het bestaan van een autonome Creoolse negercultuur. In zijn *Myth of the Negro Past* geeft hij de neger van de Nieuwe Wereld zijn cultuur, dat wil zeggen een gereconstrueerde Afrikaanse cultuur.

De Creoolse cultuur in Suriname ondervond dus weinig belangstelling om wille van haarzelf. Steeds wilde men er iets mee doen, iets mee bewijzen. Wij willen de laku nu beschouwen als een uiting van Creoolse negercultuur, die als zelfstandige schepping in Suriname ontstond. Onmiddellijk geven wij toe dat de bijzondere band tussen mens en grond, dat de vorm der liederen en dansen, dat waarschijnlijk nog veel meer een sterke Afrikaanse invloed vertonen. Maar de gehele opbouw van het spel, de inhoud der liederen en de toneelelementen, zijn een autonome Surinaamse creatie. Westerse cultuur is hierop nauwelijks van invloed geweest.

Op het eerste gezicht is men wellicht geneigd het laku-toneel afhankelijk te zien van het Europese toneel. Daarvoor vertoont het echter te zeer een eigen structuur. De spelers hebben hun vaste plaats rondom de speelruimte. Belangrijke personages komen niet eens van hun plaats. Het geheel doet denken aan een schilderij, waarop alle spelers zijn afgebeeld. Telkens komt een ander deel van de schildering in beweging. Het is zelfs mogelijk, dat verschillende delen tegelijkertijd tot leven komen. Er is ook weinig vaste tekst. Men improviseert voortdurend. Als het publiek een bepaalde scène apprecieert, worden de dialogen eindeloos uitgesponnen.

De laku kan eigenlijk pas goed functioneren in de plantage-samenleving. Zoals wij het in de stad zagen, deed het aan als een relict uit die tijd. En ook uit de inhoud van dit stuk blijkt, dat de creatieve fase (de fase waarin het spel met nieuwe elementen werd verrijkt) afgesloten is met het verlaten van de plantage. De enige uitzondering hierop vormde een lied over de dood van een der vrouwelijke medespelers, *Ameksani*, in de loop van dit jaar overleden.

Dit brengt ons tot een hypothese, die wij slechts aarzelend durven uiten.

De Creoolse negercultuur ontstond op de plantage gedurende de slaventijd, reagerend op de toen heersende omstandigheden. Deze cultuur werd gedragen door de plantage-gemeenschap. Wij vermoeden, dat met het verlaten van de plantages deze cultuur tot stilstand kwam.

Hiervoor kunnen verschillende oorzaken genoemd worden: de desintegratie van het gemeenschapsleven in de stad, de invloed van een cultuurpolitiek gericht op assimilatie aan de Nederlandse cultuur. Ook bij de Creoolse gemeenschappen die in het plantagegebied bleven wonen, moet de invloed van de Westerse cultuur langzamerhand zo sterk geworden zijn, dat de ontwikkeling van de eigen cultuur tot stilstand kwam. Merkwaardig is in dit verband, dat zij die zich nu bezig houden met het bevorderen van de Creoolse negercultuur, voortdurend terug grijpen op motieven, ontleend aan het plantageleven. Blijkbaar spreken deze motieven de toeschouwers het meeste aan.

Paramaribo, aug. 1958.