

# *Kaaj-lén Fecc!*

*(kom allemaal dansen)*



© Marshall, 2001

## *Sabar en gender in een globaliserende wereld*

*Sophie Schouwenaar*

*Masterscriptie  
Culturele Antropologie  
Universiteit van Amsterdam  
2006*

*Begeleiding Yolanda van Ede*

*Feccum sabar dou diaye sa bopp*

*A damane dou li you*

*Mane feccum sabar guéene say thier lolou daal yiwoul*

*Nietkoenjoel thiossanam moi titërëm*

*Yeah sa ma gagni bouléne ko khep*

*Ndaura bin ak san ndiaye ni ka mame yi dan def ndeye san, bolé nan si woon soutourlo*

*Ndaura bin ak san ndiaye ni ka mame yi dan def bolé nan si woondélo*

Sabardansen betekent niet jezelf/je lichaam verkopen

Ik zeg: dat is niet netjes

Ik zeg sabardansen en je geslachtsdelen laten zien, dat is niet netjes/schaamteloos

De cultuur van de zwarte is zijn trots

Yeah, beste mensen, jullie moeten dat niet onderschatten

Onze (voor)ouders dansten *ndaura bin* en *san ndiaye* (*twee oude sabardansen S.S.*),  
maar met gesloten pagne, ze lieten niet alles zien

Onze grootouders dansten ook *ndaura bin* en *san ndiaye*, en draaiden daarbij

(Youssou N'Dour et Le Super Etoile de Dakar, Vol. 12: Jamm - La Paix)

<b>Hoofdstuk 1: Dansend in het veld</b>	<b>4</b>
1.1 Inleiding	4
<i>Onderzoeksvraag</i>	5
1.2 Beschrijving van de setting	6
1.3 Kernbegrippen	8
1.4 Methodologie	13
1.5 Ondervonden problemen tijdens mijn veldwerk: tijd in Senegal	14
1.6 Hoofdstukkenindex	16
<b>Hoofdstuk 2: Gender in Senegal</b>	<b>17</b>
2.1 Inleiding in gender	17
2.2 Genderidealen in Senegal	19
<i>Blootnorm</i>	23
<i>Seksualiteit</i>	24
2.3 Economische basis van gender	26
2.4 Domeinen	29
2.5 Afsluitende paragraaf	32
<i>Frontstage en backstage</i>	32
<i>Concluderend</i>	34
<b>Hoofdstuk 3: Sabar</b>	<b>37</b>
3.1 De functie van sabar als een orale traditie	37
3.2 Actoren in relatie tot het woord: Griots	38
<i>De nieuwe rol van Griots</i>	40
3.3 Sabar vroeger en nu	42
3.4 De podia van sabar	44
3.5 Sabar en geld	46
3.6 Sabar in perspectief: globalisering en de verspreiding van sabar wereldwijd	49
<i>Proces van Wolofisatie</i>	51
<i>Sabar als wereldmuziek</i>	53

<b>Inhoudsopgave</b>	<b>pagina</b>
<i>Globalisering versus lokalisering</i>	54
3.7 Concluderende paragraaf	55
<b>Hoofdstuk 4: Genderpolitiek in sabar</b>	<b>59</b>
Inleiding	59
4.1 Griots op de dansvloer	59
4.2 Opkomst van niet-Griot dansers	60
4.3 Sabar op haar plek en in context: bezwaren uit verschillende hoeken	61
4.4 Reputatie en <i>the politics of appropriateness</i>	65
<i>Locatie en tijd</i>	69
4.5 Sabar als een performance van gender en seksualiteit	72
<i>De interactie tussen globale en lokale dynamieken</i>	74
4.6 Concluderende paragraaf	75
<b>Hoofdstuk 5: Conclusies</b>	<b>78</b>
<b>Literatuuropgave</b>	<b>84</b>
<b>Engelse samenvatting</b>	<b>89</b>

## Hoofdstuk 1: Dansend in het veld

### 1.1 Inleiding

Enkele jaren geleden, tijdens een van mijn omzwervingen rond de wereld, kwam ik in Senegal terecht. Ik wilde landen dansend leren kennen, om zo het taalprobleem dat zich onherroepelijk voordoet in een ander land te compenseren. Tijdens een dansstage van drie weken in Dakar, Senegal, kwam ik in aanraking met sabar. Allereerst doordat ik me deze dansvorm eigen probeerde te maken, wat overigens verre van vanzelfsprekend verliep. Ik hoorde geen ritmes in de sabarinstrumenten, enkel herrie. Ik weigerde nog verder te dansen en liep regelmatig boos de zee in (we dansten op het strand). Nooit had iemand kunnen voorspellen dat sabar zou worden wat ik tot op heden het liefste doe. Deel uitmakend van het gezin van mijn dansleraar werd ik meegenomen naar een baptème, een feest dat gehouden wordt voor de viering van de naamgeving van een pasgeborene. Ik herinner me nog goed dat alle vrouwen in vol ornaat verschenen en met elegante tred binnenschreden en plaatsnamen op de honderden stoelen die waren geïnstalleerd op een open zandplek in de wijk Camberène in Dakar. Ik daarentegen voelde me een opgeprikt kanariepietje door de *boubou*<sup>1</sup> (een gele) waarin de vrouw des huizes met wie ik meekwam me had gehesen. De vrouwen begonnen te dansen en het zand stooft in het rond. Aan alle kanten rondom mij sprongen vrouwen op, hun stoelen aan de kant gooiend en iedereen opzij duwend om naar de drummers (Griots, zo leerde ik later) te rennen. Deze vrouwen die onderuit in hun stoel gezakt zaten en niet in staat leken tot beweging dansten opeens met een heftigheid die ik niet kende. Ik week geïntimideerd geen centimeter van mijn veilige plastic stoel en vroeg me verbaasd af hoe die grote vrouwen zo hoog konden springen en hun billen konden laten bewegen alsof ze geen deel uitmaakten van hun lichaam. Hun borsten vlogen uit hun topjes en hun *foulards* (hoofdtoisels) vlogen in het rond. Wat droegen die vrouwen onder hun omslagrokken die opensloegen in een glimp van een seconde? En waarom danste mijn dansleraar niet: hij danste toch zo goed?

Anderhalf jaar later belandde ik weer in Senegal, omdat mijn aanvankelijke aversie zich paradoxaal genoeg had ontwikkeld tot een passie voor sabar. En waar kan je dat nu beter dan in Senegal? Als danseres van sabar begon mijn fascinatie bij de dans zelf. Daaruit voortvloeiend riep het fenomeen sabar veel vragen op, voornamelijk met betrekking tot de context waarbinnen sabar plaatsvindt. Hoe kan het bijvoorbeeld dat in een overtuigd

---

<sup>1</sup> Boubous zijn kledingstukken bestaande uit een omslagrok en een top, getailleerd (taille base) of heel groot (gran boubou), gemaakt van prachtige stoffen in de meest uiteenlopende categorieën en kleuren.

islamitisch land als Senegal een dermate seksueel suggestieve en openlijk blote vorm van dans als sabar kan bestaan? Hoe kan het dat vrouwen die de hele dag bezig zijn hun benen bedekt te houden, bij sabars hun *pagnes* juist bewust open laten waaien? Hoe denken mensen (mannen en vrouwen) over sabar? Waarom zijn Griots, de sabardrummers, de enige aanwezige mannen op sabars? Waarom dansen vrouwen op een seksueel suggestieve manier? Waarom worden er zoveel sabars gehouden? Wat willen vrouwen zeggen met hun manier van dansen? Welke rol spelen mannen in dit geheel? Waarom gaan ze niet naar sabaraangelegenheden, waarom lopen ze eraan voorbij? Waarom dansen ze er niet? Al deze vragen leidden in eerste instantie tot een theoretische benadering van (sabar)dans in mijn bachelorscriptie en vormden de basis voor dit masteronderzoek. Waar de bachelorscriptie gebaseerd diende te zijn op een literatuurstudie, wat problematisch bleek omdat er weinig over sabar geschreven is, kreeg ik in de masterfase de kans om zelf op onderzoek te gaan en mijn eigen conclusies te trekken. Een verademing!

### ***Onderzoeksvraag***

In Senegal bleken mijn verwachtingen (sabar als een exclusieve vrouwenzaak), voornamelijk gebaseerd op dat beetje literatuur en twee korte bezoeken aan Senegal, niet te stroken met de werkelijkheid. Ik trof namelijk veel dansende mannen, hoewel dat volgens de literatuur niet bestond. Aanvankelijk in een staat van lichte verwarring besloot ik dat dit juist een prachtige aanvulling zou kunnen zijn op zowel de bestaande literatuur, maar ook dat dit feit de veranderingen in beeld zou kunnen brengen waaraan sabar zoal onderhevig is. Sabar bleek sterk gegroeid en van vorm veranderd. Er waren veel meer sabars dan ik me kon herinneren van vorige bezoeken en er werd anders gedanst.

Mijn aanvankelijke onderzoeksvraag, waarmee ik het veld in was gegaan, was: Hoe geven *vrouwen* betekenis aan sabardans? Deze probleemstelling werd bijgesteld tot: Hoe geven *dansers en danseressen* betekenis aan sabardans? Echter, in de loop van mijn schrijfproces werd me steeds meer duidelijk dat deze probleemstelling maar een klein gedeelte omvat van waar deze scriptie uiteindelijk over gaat. De definitieve probleemstelling luidt als volgt: Hoe is de functie en betekenis van sabar (in twee decennia) veranderd onder invloed van moderniserings- en globaliseringsprocessen en welke implicaties heeft dit voor de genderverhoudingen binnen Senegal?

## 1.2 Beschrijving van de setting

Mijn onderzoek vond plaats in Senegal, het meest westelijk gelegen land op het Afrikaanse continent, omsloten door Mauritanië, Mali, Guinee, Guinee-Bissau en de zee. Gambia, een smal strookje land wordt omsloten door Senegal.

Senegal bestond vroeger, voor zover bekend, uit kleine vorstendommen. De Wolof-koning Ndiadian Ndiaye wist ze te herenigen tot een groter geheel: Dyolof. Dit rijk besloeg het gebied van de monding van de rivier de Senegal in het noorden tot de Gambia in het zuiden. In het midden van de zestiende eeuw viel dit uiteen en bleven vier afzonderlijke Wolof-staatjes bestaan: Walo (Oualo), Baol, Kayor en Dyolof. De vroeg-Senegalese samenlevingen kenmerkten zich doordat de koning geen absolute macht had en alles in overleg werd gedaan. Dit zou erop kunnen wijzen dat er een soort vorm van democratie aanwezig was.

In de vijftiende eeuw zetten de Portugezen voet aan wal in West-Afrika die een levendige handel in goud, Arabische gom en later ook slaven begonnen met de koningen van Kayor en Walo. Vervolgens strijden beurtelings Engelsen, Fransen en Hollanders om het gebied van Senegal en Gambia, waarvan het slaveneiland Gorée het bekendste voorbeeld is. Eerst in Hollandse handen wordt het Goeree genoemd, later in Franse handen omgedoopt tot Gorée. Na de afschaffing van de slavernij blijkt er goed geld te zitten in de handel van aardnoten (pinda's). Ondertussen woeden er in het binnenland van Senegal en Gambia zogenaamde *marabout* oorlogen. Fanatieke Moslims, vooral Peul en Tukulör trekken ten strijde tegen de toentertijd nog animistische Wolof, Sérèr, Malinké en Soninké bevolkingsgroepen. Iets later komen Europese missionarissen in het kielzog van handelaren, militairen en ontdekkingsreizigers naar West-Afrika om de bevolking tot het Christendom te bekeren. Met weinig succes overigens, met uitzondering van de Dioula en de Sérèr heeft het Christendom geen vaste voet aan de grond gekregen. De Islam, onder invloed van de marabout oorlogen waren wel succesvol. Heden ten dage is 90 tot 95% van de bevolking in Senegal en Gambia moslim.

Tijdens de koloniale periode bestuurde Frankrijk haar bezette gebied vanuit Dakar. De Senegalese en Gambiaanse bevolking had weinig tot geen rechten. De eens machtige volkeren waren door geld, geweld en godsdienst gedegradeerd tot koloniale onderdanen. Na de Tweede Wereldoorlog werd deze verhouding geleidelijk anders. Senegal ontwikkelt zich en steeds vaker komt onafhankelijkheid ter sprake. In 1960 is die niet langer afwendbaar. Senegal wordt onafhankelijk en Léopold Senghor wordt tot president verkozen, wat hij ruim 20 jaar zal blijven. In 1980 geeft hij zijn taak over aan Abdou Diouf. De huidige president van Senegal is

Abdoulaye Wade. Senegal is een agrarische samenleving, een land van vissers, landbebouwers en veehoeders (de Peul en Tukulör van oudsher).

In Senegal leven verschillende etnische groepen, waarvan de Wolof met ongeveer de helft de omvangrijkste zijn. Verder zijn er de Tukulör, de Sérèr, de Dioula, de Mandingo en de Poulaar (Fulani). De officiële taal van Senegal is Frans, hoewel zeker niet iedereen dit spreekt. Wolof fungeert als tweede taal als een lingua franca die vrijwel iedereen in Senegal spreekt. Verder heeft elke etnische groep zijn eigen taal. Meer dan 90% van de bevolking is Moslim. De overige bestaan voor 5% uit Christenen en animisten (aanhangers van natuurgodsdiensten). Opvallend is dat deze groepen (zowel etnisch als religieus) relatief tolerant naar elkaar toe zijn. De Senegalese samenleving kenmerkt zich ten slotte nog door een sterk hiërarchische sociale structuur: die van vrijgeborenen (adel en boeren), kasten (smeden, leerbewerkers, wevers, houtbewerkers en Griots) en slaven.

Mijn onderzoek zou aanvankelijk plaatsvinden in Toubab Dialaw, een dorpje vijftig kilometer ten zuiden van Dakar. De lokale context van een dorpje als deze, waar traditionele normen en waarden gelden en de genderscheiding duidelijker aanwezig is dan in een grote stad, maakte Toubab Dialaw ideaal, zo leek het. Bovendien had ik nog een reden, zoals ik in maart 2006 schreef in mijn onderzoeksvoorstel:

De reden voor mij om daarheen te gaan, is dat ik er een aantal mensen ken. Ik heb een goede band met de vrouwen die in de keuken van *école de sables* koken en ik ken een aantal danseressen die dagelijks repeteren in Toubab Dialaw. Omdat ik juist met vrouwen in gesprek wil gaan over hoe zij betekenis geven aan sabar en waar de grens ligt van gepastheid en ongepastheid, lijkt het me het handigst in Toubab Dialaw te verblijven. De enige mits die ik hieraan toevoeg is dat er wel sabars moeten plaatsvinden.

Deze laatste zin bleek niet overbodig. Na twee weken in Toubab Dialaw, waar ik me vooral bezighield met de bereiding van *thieboudien* (rijst met vis, het nationale gerecht van Senegal), waarin ik probeerde niet weg te zakken in sombere gedachten, na slechts enkele gesprekken met de danseressen uit het dorp en nog geen enkele sabaraangelegenheid verder, besloot ik terug te keren naar Dakar, in ieder geval voor het weekend. Ik ben daarna nog maar één keer teruggekeerd naar Toubab Dialaw. In Dakar kreeg ik het namelijk opeens druk. De beste danser van Senegal wilde mij in zijn groep hebben als danseres, en ik zag mijn kans schoon

op die manier in de hogere danskringen te verkeren. Ook vond er in Dakar het tienvoudige aan sabaraangelegenheden plaats dan in Toubab Dialaw in maanden.

Mijn nieuwe onderzoekssetting werden de wijken Yoff (daar woonde ik) en Pikine, waar de repetities plaatsvonden en waar ik voor de meeste sabaraangelegenheden uitgenodigd werd. Yoff kenmerkt zich doordat het de wijk is waarop Dakar gefundeerd is en waar Dakar uit is gegroeid. Yoff is van oudsher een traditioneel vissersdorp van de Lébou etnische groep die vanaf zee (hoogstwaarschijnlijk vanaf de Kaapverdische eilanden hoewel sommige Lébou zelf Egypte noemen) aanmeerden en er hun nederzetting vestigden. Tot op heden wordt Yoff voornamelijk bewoond door de Lébou, die zich onder andere kenmerken door de familienamen Ndoye en Mbengue, van de twee families die volgens de overlevering Yoff oorspronkelijk stichtten. In Yoff gelden oude tradities en normen en waarden die in andere stadsdelen verdwenen zijn. Zo zijn er wijken in Yoff waar geen harde muziek gedraaid mag worden, waar je niet in een spijkerbroek mag lopen en waar niet buiten gerookt mag worden. Mede hierdoor is Yoff een van de meest rustige wijken van Dakar.

Pikine is een aangegroeide maar vooral buiten zijn voegen gegroeide buitenwijk of voorstad (*banlieue*) van Dakar. Pikine kenmerkt zich door zijn bedrijvigheid, door een welig tierende markt en door een verscheidenheid aan etnische groeperingen die door elkaar wonen. Pikine is van oudsher een wijk waar veel immigranten afkomstig van het platteland op zoek naar een beter leven en werk in de stad, hun heil zochten vanwege de aanvankelijk goedkope grond. Door genoemde verschillen, kenmerken ook de sabaraangelegenheden die zowel in Yoff als Pikine plaatsvinden zich door grote verschillen, waarop in hoofdstuk 4 wordt ingegaan.

### **1.3 Kernbegrippen**

Deze scriptie heeft als uitgangspunt te onderzoeken hoe binnen sabar beïnvloed door globaliserings- en moderniseringsprocessen veranderingen in de genderrollen teweeg zijn gebracht. Sabar is het grote sleutelwoord. Met de term sabar wordt zowel op het genre in haar totaliteit, alsook het instrument, de dans en het dansevenement ieder apart bedoeld. Ik heb geprobeerd in deze scriptie een duidelijk onderscheid te maken in de verschillende betekenissen van sabar. Zo spreek ik in verschillende verbanden over sabar (het genre), sabardrums of sabarpercussie, sabardans en sabaraangelegenheid.

Een ander sleutelwoord is gender, waarmee de culturele definities van mannelijkheid en vrouwelijkheid bedoeld worden, de betekenissen van man-zijn en vrouw-zijn in een bepaalde culturele context. Gender is een van de verdelende sociale principes die de

Senegalese samenleving organiseert en ordent. Deze sociaal verdelende werking van gender uit zich in Senegal onder andere in een onderscheid tussen publieke- en privé domeinen en tussen mannen- en vrouwendomeinen.

De manier waarop ik gender gebruik en interpreteer komt voort uit de benadering van feministische antropologen, voornamelijk Rosaldo en Lamphere (1983 [1974]: 3-4 ) die stellen dat er tot op heden geen beschaving is gevonden die niet tot op zekere hoogte door mannen gedomineerd wordt. De lang door mannen gedomineerde wetenschap maakt dat vrouwen onzichtbaar blijven in de etnografische traditie. Ook Moore (1988) stelt dat vrouwen niet gehoord konden worden doordat de wetenschappelijke wereld voornamelijk uit mannen bestond (1988: 3-4). Bovendien stelt zij dat er ook gekeken zou moeten worden naar verschillen binnen de seksen, niet alleen tussen de seksen. Binnen de feministische antropologie woedt een discussie over de vraag of mannen meer in publieke, en vrouwen meer in privé of huiselijke, domeinen beheersen, wat voortkomt uit een meer algemene assumptie dat vrouwen dichter bij de natuur zouden staan vanwege hun unieke vermogen kinderen te baren in tegenstelling tot mannen, die dichter bij cultuur zouden staan (Ortner 1974). Met huiselijke domeinen worden de minimale instituties en activiteiten bedoeld die zich afspelen rond moeders en hun kinderen. Met publiek worden de activiteiten, instituties en vormen van samenwerking bedoeld die bepaalde moeder-kindgroepen organiseren, classificeren, rangschikken of onderwerpen (Rosaldo 1974: 23-24), ofwel alle activiteiten die zich in het publieke afspelen: politiek, economie, religie en alles waar de samenleving om draait.

Normen en waarden die gelden in de Senegalese samenleving hebben hun weerslag op het individu(ale lichaam). Bourdieu (1977) spreekt binnen dit verband zijn *habitus* waarmee hij bedoelt dat alle individuen de structuren van de desbetreffende samenleving belichamen. In de scriptie worden Griots herhaaldelijk als leden van een kaste aangeduid, waarbij met kaste een 'endogaam gerangschikte specialistische groep' wordt bedoeld (Tamari 1991: 223). Griot is het Franse woord voor lofzanger, de lokale term waarmee Griots worden aangeduid is Guëwel. Deze Griots bezingen van oudsher nobelen en hun geschiedenis. In de tijden voor moderne massamedia en voor de komst van de Fransen in Senegal, was Senegal een voor het merendeel schriftloze samenleving. De geschiedenis werd verhalend overgebracht van een generatie op de volgende. Zodoende bestond er in Senegal een orale traditie. Orale culturen kunnen gedefinieerd worden als samenlevingen die niet zozeer schriftloos als wel voor het grootste deel analfabetisch zijn (Ong 1982: 1). Binnen een orale traditie is een hiërarchie te onderscheiden in de verschillende disciplines, namelijk het gesproken woord welke vaak

ondersteund wordt door muziek (zang of instrumentaal) en beweging (mime, dans) (Kersenboom 1995: 7). Sabar is onder andere van betekenis en functie veranderd, doordat een verschuiving binnen deze hiërarchie heeft plaatsgevonden, zoals ik in hoofdstuk drie zal uitleggen.

Twee volgende sleutelwoorden uit de onderzoeksvraag zijn globalisering en modernisering, waarbij met modernisering onder andere de ontwikkeling van moderne communicatiemiddelen en de ontwikkeling van de industriële sector worden bedoeld. Met processen van globalisering wil ik aangeven dat Senegal in toenemende mate in contact is komen te staan met andere landen en werelddelen en onderhevig is aan invloeden van buitenaf. De tegenhanger van deze term, namelijk lokalisatie duidt op de eigenheid, de lokale identiteit van in dit geval Senegal.

Appadurai (1990) beschrijft de veranderingen in de wereldorde veroorzaakt door globalisering. Hoewel het eerste contact tussen het westen en het niet-westen tot stand kwam door oorlogsvoering en handel, werd een meer fundamentele en doordringender contact gelegd in de koloniale periode. Dit contact legde de basis voor een permanent verkeer van ideeën over persoonlijkheid maar ook over groepsidentiteit (*peoplehood*), die de verbeelde gemeenschappen (Anderson 1983) creëerden waarin hedendaagse nationalisme wereldwijd in verkeren. De nieuwe globale economie die uit deze processen ontstond, moet beschouwd worden als een complexe, overlappende en scheidende orde die niet langer gezien kan worden als enkel bestaande uit centrumperiferie modellen, evenmin als *push* and *pull* bewegingen (in het geval van migratie) en ook niet uit winst en verlies modellen (als in traditionele modellen van handel en balans).

Appadurai stelt een elementair kader voor om zulke scheidingen te onderzoeken, door te kijken naar de relatie tussen vijf dimensies van globale, culturele stroom (*flows*) namelijk: ethnoscape, technoscape, finanscape, mediascape en ideoscape. Belangrijk hierbij is dat deze scapes niet vanuit elke hoek en perspectief hetzelfde zijn. Het zijn eerder diep perspectievelijke constructies, bepaald door de historische, linguïstische en politieke stand/plaats/ligging/toestand van verschillende soorten actoren (natiestaten, multinationals, diasporische gemeenschappen, subnationale groeperingen en bewegingen en zelfs intieme face-to-face groepen, als dorpen, wijken en families). Het individu is de laatste focus, maar wordt indirect toch bereikt, doordat uitgaande van Bourdieu's opvatting iedereen de structuren van de samenleving belichaamt. Zodoende wordt het individu indirect bereikt vanwege het feit dat individuen de structuren van grotere instituten als natiestaten belichamen. De *scapes*, landschappen, zijn de bouwstenen van wat Appadurai de verbeelde werelden

noemt, ofwel de meerdere werelden die gevormd zijn door de historisch gesitueerde verbeeldingen van personen en groepen die over de wereld verspreid zijn.

Ethnoscape: Het landschap van personen die de wereld opmaken waarin we leven namelijk toeristen, immigranten, vluchtelingen, bannelingen, gastarbeiders en andere bewegende groepen en personen vormen een essentieel onderdeel van de wereld en lijken de politiek van en tussen naties te beïnvloeden. Dit wil overigens niet zeggen dat er geen stabiele gemeenschappen bestaan, maar komt voort uit het feit dat steeds meer mensen te maken krijgen met een realiteit van weg moeten of willen trekken, met als gevolg dat ze ook met steeds meer andere culturen te maken hebben. Bovendien gaan mensen steeds verder weg.

Technoscape: de altijd vloeiende globale configuratie van technologie en het feit dat technologie op hoge snelheid over verschillende voorheen ondoordringbare grenzen gaat. De distributie van technologie en daardoor de eigenaardigheden van deze technoscape, worden in toenemende mate bepaald niet door enige overduidelijke schaal-economieën, of politieke controle of markt-rationaliteit, maar door in toenemende mate complexe relaties tussen geldstromen, politieke mogelijkheden en het voorhanden zijn van zowel niet- als hooggeschoolde arbeid.

Finanscapes: de globale geldstromen, overboekingen en overmakingen. In de context van de technoscape is het waardevol ook de finanscape te noemen, omdat de rangschikking van globaal kapitaal nu een mysterieuzer, snel en moeilijk landschap om te volgen is. Zelfs een elementair model van globale, politieke economie, moet de scheidende relaties tussen menselijke beweging, technologische stroom en financiële overboekingen in ogenschouw nemen. Voorbeelden hiervan zijn wereldbanken, maar in combinatie met de ethnoscape zijn het ook de geldstromen van emigranten naar hun in dit geval Senegalese thuisfront.

Mediascape: de term refereert zowel naar de distributie van elektronische vermogens om te produceren en het maakt informatie (kranten, tijdschriften, televisiestations –denk aan MTV en videoclip- en filmproductiestudio's) toegankelijk voor een groeiend aantal privé en publieke belangen wereldwijd. Mediascapes zorgen voor grote en complexe repertoires van beelden, vertellingen en ethnoscapes voor kijkers wereldwijd waarin de wereld van goederen en de wereld van nieuws en politiek behoorlijk gemengd worden. Mediascapes zijn vaak beeldgeoriënteerde, op vertellingen gebaseerde beschouwingen van delen van de realiteit –denk aan films en televisieprogramma's- en bieden voor degenen die ze ervaren en transformeren een serie van elementen aan, waaruit een script gevormd kan worden van een ingebeeld leven, zowel hun eigen als die van anderen die op andere plaatsen leven. Echter, ook muziek, in de vorm van cassettes en cd's zijn in de Senegalese context evengoed

belangrijk en wellicht belangrijker, omdat de boodschappen die via muziek overgebracht worden meer mensen bereiken. Dit heeft te maken met het gegeven dat niet iedereen een televisie heeft of niet altijd in de buurt is van een televisie (denk aan de taxichauffeur die altijd onderweg is) maar wel voor 1000 CFA (anderhalve euro) een cassette kan kopen, maar vooral vanwege het feit dat muziek mensen in Senegal meer aanspreekt dan bijvoorbeeld een praatshow op televisie.

Ideoscape: Dit zijn, evenals de mediascape, ook verwordingen van beelden maar vaak direct politiek en hebben vaak te maken met de ideologieën van staten en tegenideologieën van bewegingen die expliciet georiënteerd zijn op het behalen van staatmacht of een deel ervan. De ideoscape is opgemaakt uit elementen van het Verlichtingswereldbeeld, waarbij gedacht moet worden aan termen als ‘vrijheid’, ‘welvaart’, ‘rechten’, ‘soevereiniteit’, ‘representatie’ en ‘democratie’. In de Senegalese context kan gedacht worden aan de bodypolitics en de normen en waarden die gelden, evenals de politiek van gepastheid maar ook de overheid die bepaalde videoclipjes verbiedt.

In deze scriptie komen al deze vijf termen aan bod, in verband gebracht met sabar en met de Senegalese samenleving. In het kader van vooral technoscape, mediascape en ideoscape, is sabar uitgegroeid tot een geglobaliseerd genre, wat ik in verband breng met de term wereldmuziek. Wereldmuziek blijkt voor de auteurs zelf (Keil en Feld 2005 [1994]) een moeilijk definieerbaar begrip. De meeste mensen associëren de term met muziek die uit alle hoeken van de wereld afkomstig is, het idee dat muziek haar oorsprong kent in alle verschillende regio's, culturen en historische formaties. De discussie gaat echter over de toe-eigening van muziek ofwel authenticiteit. Sabar als een muziekgenre, ofwel *mbalax*, is toegankelijk door de Senegalese bevolking. Echter, om aan de eisen die aan wereldmuziekklanken te kunnen voldoen, moet *mbalax* zich aanpassen aan een Europese markt, waardoor in feit twee versies van sabarmuziek ontstaan: een lokale, hoewel ge-Wolofiseerde en een Europese.

Om terug te komen op mijn aanvankelijke onderzoeksvraag, namelijk hoe mannen en vrouwen betekenis geven aan sabar: het dansen van sabar blijkt een problematische aangelegenheid, voor zowel mannen als vrouwen. Dansers en danseressen hebben te maken met kwesties als reputatieverlies of –behoud en *the politics of appropriateness* (Heath 1994). Deze politiek van (on)gepastheid geldt op het moment dat een *cultural performance* (Turner 1992 [1988]) wordt opgevoerd. Deze performance begint op het moment dat een danser of danseres de open plek in het zand betreedt waar gedanst wordt. Turner is van mening dat een *cultural performance* niet alleen een reflectie is van de samenleving, maar dat het ook

wederkerend en op zichzelf terug slaand is, in die zin dat het kritiek kan leveren, verbloemd of direct, op het sociale leven waar het uit voortkomt (Turner 1992 [1988]: 22).

Sabardans is problematisch (geworden), omdat door de verschillende factoren van globalisatie sabar sterk veranderd is. Aangezien gender zowel in de Senegalese samenleving als in sabar een structurerende factor is, kan gender als een focus gebruikt worden om de recente veranderingen van sabar in kaart te brengen.

#### **1.4 Methodologie**

Als antropologe en als danseres in het veld was ik mijn eigen meetinstrument en mijn eigen informante. Ik heb mijn antropologische kennis in mijn lichaam opgenomen door aanwezig te zijn op de feesten, repetities en optredens waar ik sabardansend bij participeerde. Door als vrouw in de groep van de beste danser van Senegal te dansen, leerde mijn lichaam het verschil kennen tussen de manier waarop door mannen en door vrouwen gedanst wordt. Ook kwesties van reputatie en statusverlies of behoud, voor mij prangende vragen maar voor mijn informanten kwesties waar ze het liever niet over hadden, ondervond ik zelf ook aan den lijve. Als vrouw alleen in Dakar, nachtenlang op stap met alleen maar jongens, en bovendien als sabardanseres, had ik een hoop te verdedigen waar het mijn geloofwaardigheid en respectabiliteit betrof. De bezwaren, veroordelingen en bezwaren waar ik mijn informanten het hemd van het lijf over vroeg, ik had er zelf ook mee te maken. Zodoende was mijn lichaam meer dan mijn eigen meetinstrument.

Ik maakte gebruik van interviews, formeel en informeel. Ik had een recorder meegenomen maar die heb ik zelden gebruikt, om twee redenen. De eerste was dat mensen vooral geïnteresseerd waren in dat apparaatje en daardoor afgeleid waren van het interview. Belangrijker nog was dat mijn informanten niet makkelijk praatten over bezwaren tegen dansen, het breken met familieleden en andere pijnlijke episodes uit hun leven, en al helemaal niet met een recorder in de vorm van een formeel interview. De beste methode, zo bleek al snel, was een gesprekje aan te knopen tijdens het omkleden voor een sabaraangelegenheid, haren vlechten, koken en kleren wassen. Zodoende waren mijn interviews op enkele uitzonderingen na informeel. Vaak kwamen er mensen bij zitten (in Senegal ben je nooit alleen), waardoor het interview een groepsdiscussie werd. Ik analyseerde mijn netwerk: waarom wilde Mame Bassine niet meer bij Pape Ndiaye danste en hoe liggen de verhoudingen tussen de verschillende dansers en dansgroepen. Ook onderzocht ik hoe de verhoudingen liggen tussen dansers en niet-dansers.

Ik maakte verder gebruik van participerende observatie, door op zoveel mogelijk sabaraangelegenheden, repetities, maar ook bij mensen thuis te zijn. In eerste instantie stelde ik mij vaak verdekt op als toeschouwer. Naarmate meer mensen erachter waren gekomen dat ik ook sabar danste, nam het participeren de overhand. Hoewel ik om de danssolo's heen op mijn plastic stoeltje van alles gadesloeg. Het participerende gedeelte van de participerende observatie op sabaraangelegenheden was mijn stokpaardje en bovendien de enige manier om tot de toplaag van dansers en danseressen toe te treden. Ik had dit onderzoek nooit kunnen uitvoeren op deze manier als ik niet zelf danste. Ook als ik geen vrouw was, had ik nooit de gevoelige en intieme informatie van mijn vrouwelijke informanten los kunnen peuteren en had ik bovendien nooit de intieme momenten van de voorbereiding op een sabar met enkel vrouwen in een kamer, kunnen meemaken. Ik participeerde in het maken van twee videoclips die tot op heden op de nationale televisie van Senegal worden uitgezonden. Ik participeerde in de eindeloze repetities met de dansers van Pape Ndiaye en ik danste mee tijdens de optredens. Tot slot participeerde ik in de dagelijkse beslommingen van het huishouden waar ik deel van uitmaakte in Yoff.

Ik ben naar de universiteit van Dakar gegaan en heb daar literatuur bemachtigd over Islam, Griots en de positie van vrouwen in Senegal. Ik heb veel van de videoclips die op televisie werden uitgezonden bekeken. Ik was kortom vrijwel vierentwintig uur per dag met sabar bezig, zelfs als ik sliep dreunde de *tanebeer* verderop in mijn oren door.

### **1.5 Ondervonden problemen tijdens mijn veldwerk: tijd in Senegal**

Tijd in Senegal heeft een heel ander soort betekenis dan tijd in Nederland. Ik doel op mijn eigen tijd, de Senegalese tijdsbeleving, de tijden van mijn onderzoek en de tijden van sabar. De meest voorkomende en grootste problemen die ik tijdens mijn veldwerkperiode ondervond, hebben met tijd te maken. Om te beginnen met de tijden van mijn onderzoek. Ik was er al vrij snel achter dat overdag weinig activiteit plaatsvond. Sabaraangelegenheden beginnen zonder uitzondering aan het eind van de middag (baptême of doopfeest en huwelijk) of in de nacht (tanebeers). Hierdoor verschoof mijn ritme al vrij snel in een nachtritme. Mijn onderzoek vond vooral 's avonds en 's nachts plaats, door de tijden waarop sabaraangelegenheden plaatsvinden. Mijn eigen tijd was de ochtend tot in de loop van de middag. Om drie uur begon dagelijks de repetitie in Pikine. In de drie maanden dat ik dagelijks repeteerde met Pape Ndiaye en zijn dansers, zijn we nooit voor vijf uur 's middags begonnen. Tijd is behalve een relatief en rekbaar begrip, een manier om een bepaald dagdeel aan te duiden, wat in elke context weer een andere tijd omvat. Toen ik Pape Tall vroeg

wanneer de baptème begon waarvoor hij me uitnodigde, antwoordde hij: zes uur. Ik keek op de klok van mijn laptop en vroeg hem: het is nu zeven uur, dus wat wil zes uur dan in godsnaam zeggen? Het was een wenselijk antwoord, om een dagdeel aan te geven. Mij werden vaak wenselijke antwoorden gegeven. Wenselijk in die zin dat ik graag een strak tijdstip wilde horen en dat mij die gegeven werd, hoewel het in de verste verte niet overeenkwam met het werkelijke tijdstip waarop een sabaraangelegenheid, repetitie of maaltijd aanving. Altijd gevolgd door *inshallah* (als God het wil) wat het kleine beetje zekerheid meteen wegnam. Steevast werd me verteld dat een baptème om tien uur 's ochtends begon, terwijl het in feite rond vijf uur 's middags op gang begon te komen. De Senegalese tijdsbeleving was duidelijk niet de mijne. Vaak werd naar aanleiding van een vraag hoe laat het was, een antwoord gegeven dat volstrekt niet overeenkwam met de werkelijke tijd. Na veel momenten waarop ik dacht: ik had het kunnen weten, begon ik het door te krijgen, hoewel een fragment uit mijn data weergeeft dat ik die fout bleef maken:

*Ik had natuurlijk kunnen weten dat een afspraak in Senegal om 9 uur niet om 9 uur is. Ik belde Pape Ndiaye net om vijf over half negen en die sliep nog. Lekker dan.*

En een dag later:

*Om 9 uur moest ik klaarstaan, dat werd natuurlijk 1 uur. Ach ja, afspraken in Senegal. Je moet het gewoon niet erg vinden om te wachten. Dan gebeurt er nog wel eens iets. En je moet er zijn en tijd hebben. Iedereen heeft tijd behalve ik, lijkt het wel. Dat idee van gebrek aan tijd heet stress en dat kennen ze hier niet. De tijd gaat hier ook anders. Het lijkt wel of er meer uren in een dag zitten maar tegelijkertijd gaat de tijd ook sneller. Heel gek.*

Met Senegalezen kan je geen afspraak maken vond ik. Lastig voor mijn onderzoek, en zeker voor interviews. Ik kon dan ook hooguit één persoon per dag te pakken krijgen en met een beetje geluk zien. Na verloop van tijd kwam ik zelf ook niet meer op tijd op de repetities, wat me dan uitvoerig werd verweten. Dan waren de dansers opeens wel 'bij de tijd'. Ik heb soms wel hele dagen zitten wachten op niets. Pape Ndiaye die om zes uur zou komen eten en om twee uur 's nachts aan kwam zetten, een optreden in Rufisque wat na acht uur (!) wachten niet door bleek te gaan, een baptème die pas drie uur later begon. Niemand die zich aangesproken voelde na me eindeloos te hebben laten wachten. "Je moet ook helemaal niet gaan zitten wachten!" Engeleneduld heb ik eraan overgehouden en bovendien het besef dat tijd een

relatief, contextueel gegeven is waar het altijd afhangt van de goede wil van God of dingen überhaupt doorgaan en of mensen überhaupt op komen dagen.

### **1.6 Hoofdstukkenindex**

Het volgende hoofdstuk gaat over gender in Senegal. Het zet uiteen hoe genderverhoudingen in de Senegalese samenlevingen in elkaar steken. Bovendien schetst dit hoofdstuk de sociale gelaagdheid van Senegal. Hoofdstuk drie is volledig geweid aan sabar als een genre. Het schetst de Senegalese samenleving als een aanvankelijk orale samenleving en zet uiteen welke veranderingen daarin hebben plaatsgevonden. In het tweede deel van dit hoofdstuk schets ik het sabargenre in een groter perspectief, waarin onder andere aandacht is voor het proces van Wolofisatie dat zich in de Senegalese samenleving voltrok, voor sabar als genre dat binnen wereldmuziekdefinities past en voor de discussie van globalisering versus lokalisatie. Hoofdstuk vier tenslotte is het hoofdstuk waar de voorgaande hoofdstukken in samen komen. Dit hoofdstuk gaat over de (gender)politiek van sabar. Dans is zowel plezierig als problematisch en in dit hoofdstuk is aandacht voor de problematische aspecten van een fenomeen als sabardans in een islamitische samenleving als Senegal. De bezwaren tegen sabardans uit verschillende hoeken, schade aan de reputatie en performance theorieën komen hier aan de orde. Dit hoofdstuk focust vooral op de actoren van sabardans en de problemen die zij ondervonden met sabardansen. Hoofdstuk vijf tenslotte is een concluderend hoofdstuk waarin ik mijn bevindingen op een rij zet en daar mijn conclusies uit trek.



*Vrouwen in grand boubou op een tanebeer, Yoff, Dakar.*



*Professionele dansers met in hun kielzog een jong meisje dat hun optreden komt ondersteunen*

## Hoofdstuk 2: Gender in Senegal

### 2.1 Inleiding in gender

Rosaldo en Lamphere (1983 [1974]: 3-4) stellen dat er tot op heden geen beschaving is gevonden die niet tot op zekere hoogte door mannen gedomineerd wordt. De door mannen gedomineerde wetenschap, maakt dat vrouwen onzichtbaar blijven in de etnografische traditie. Moore (1988) stelt dat deze onzichtbaarheid niet voortkomt uit de afwezigheid van vrouwen, maar het feit dat de wetenschappelijke wereld vooral uit mannen bestond: “It is not that women are silent; it is just that they can’t be heard (...) Their view of the world cannot be realized or expressed using the terms of a dominant male model” (Moore 1988: 3-4). Door onze blik te richten op vrouwen en hun handelen, kan niet alleen verandering in huidige genderrollen worden teweeggebracht, bovendien kunnen oude assumpties wat betreft de aard van de samenleving aangevochten worden en daardoor uitdaging bieden voor een nieuw perspectief op samenlevingen wereldwijd. Binnen dit perspectief plaats ik mijzelf en mijn onderzoek naar sabar in Senegal. Als vrouwelijke onderzoeker is mijn opzet om vrouwen wél gehoord te laten worden, door een feministisch antropologisch perspectief te gebruiken. Bovendien is sabar van oorsprong een aangelegenheid voor vrouwen, welke mijn vrouwelijke perspectief verder verklaart en ondersteunt.

Één van de concepten waar de feministische antropologie over debatteert, is de vraag of mannen zich meer in de publieke en vrouwen meer in de privé sferen bevinden. Deze discussie vloeit voort uit de meer algemene assumptie dat vrouwen dichterbij de natuur (en mannen dichterbij cultuur) zouden staan vanwege hun biologische capaciteiten tot het baren van kinderen (Ortner 1974). Binnen de antropologie is een corresponderende scheiding ontstaan tussen huiselijk en publiek. Dit geraamte is gaan gelden als een universeel model voor de verklaring van de subordinatie van vrouwen. Bovendien geldt het als een manier om de activiteiten van de seksen te conceptualiseren (Rosaldo 1974: 23). Rosaldo stelt dat een tegenstelling tussen huiselijk en publiek de basis biedt voor een structureel geraamte, waarbij met huiselijk de minimale instituties en activiteiten worden bedoeld die zich afspelen rond moeders en hun kinderen. Met publiek worden de activiteiten, instituties en vormen van samenwerking bedoeld die bepaalde moeder-kindgroepen organiseren, classificeren, rangschikken of onderwerpen. Deze is noodzakelijk voor het identificeren en ontdekken van de plek die mannen en vrouwen innemen in psychologische, culturele, sociale en economische aspecten van het menselijke leven (ibid.: 23-24). Immers, deze tegenstelling ondersteunt een heel algemene identificatie van vrouwen met het huiselijke leven en mannen

met het publieke leven. Biologische feiten steunen dit gegeven: vrouwen zijn in staat kinderen te krijgen en borstvoeding te geven en mannen niet. Dit heeft directe implicaties voor het leven van vrouwen. Doordat zij degenen zijn die voor het grootste deel voor kinderen zorgen, vanwege hun unieke biologische vermogen te kunnen baren en voeden, worden hun economische en politieke activiteiten belemmerd. Deze huiselijke oriëntatie van vrouwen heeft tot gevolg dat hun sociale positie alleen in dit perspectief gezien wordt. Mannen daarentegen hebben de betrokkenheid bij hun kinderen niet als enige taak en zijn hierdoor in staat zich (buitenshuis) te verenigen in grotere verbanden (ibid.: 24-25).

Gender is een van de verdelende sociale principes die de Senegalese samenleving organiseert en ordent. Deze sociaal verdelende werking van gender uit zich in Senegal onder andere in een onderscheid tussen publieke- en privé domeinen en tussen mannen- en vrouwendomeinen. Werkend vanuit dit gegeven dat fungeert als een geraamte, kan meer inzicht worden geboden in de ruimtes die mannen en vrouwen in de Senegalese samenleving innemen en de 'blurring of boundaries' tussen deze domeinen, welke bij sabaraangelegenheden te aanschouwen is, waar ik in het volgende hoofdstuk uitvoerig op in ga.

Maar behalve dat ik kijk naar de verschillen tussen de seksen, ligt mijn focus ook op de verschillen binnen de seksen. Moore (1988) stelt dat er een verandering plaats zou moeten vinden van de focus op verschillen tussen de seksen naar verschillen binnen de seksen. Een universele categorie van vrouwen of mannen bestaat niet: "The images, attributes, activities and appropriate behaviour associated with women are always culturally and historically specific. What the category 'woman', or, for that matter, the category 'man' means in a given context has to be investigated and not assumed"<sup>2</sup>. Iedere individu dient beschouwd te worden als een actor. Bovendien zijn genderconcepten verbonden aan concepten van persoonlijkheid, autonomie en de 'eigen ik'. Elke analyse waarin naar een groter verband wordt gekeken zoals genderconcepten, brengt noodzakelijkerwijs een beschouwing van keus, strategie, morele en sociale waarden met zich mee omdat ze gaan over de ondernemingen van individuele, sociale actoren.

---

<sup>2</sup> MacCormack and Strathern, 1980; Ortner and Whitehead, 1981a geciteerd in Moore (1988: 7)

## 2.2 Genderidealen in Senegal

The body becomes...the site at which women, consciously or not, accept the meanings that circulate in popular culture about ideal beauty... The female body comes to serve as a site of inscription, a billboard for the dominant cultural meaning that the female body is to have.<sup>3</sup>

Het lichaam kan beschouwd worden als een ‘form of speech’, een manier om een boodschap te communiceren. Daarmee is het lichaam ‘the ultimate expression of the self’<sup>4</sup>. Maar het lichaam geldt ook als een reflectie uit de gemeenschap waar het lichaam deel van uitmaakt. Geldende regels, normen en waarden uit de desbetreffende samenleving, staan in de individuele lichamen gegrift. Dit is wat Bourdieu (1977) *habitus* noemt: ieder mens belichaamt de sociale structuren van de samenleving waaruit hij voortkomt. Dit allemaal maakt deel uit van de ‘body politics’, waar deze paragraaf op ingaat.

Door deel uit te maken van een Senegalees huishouden, kwam ik veel te weten over de ideeën en normen die heersen omtrent mannelijkheid en vrouwelijkheid. Een van de eerste dingen die me opvielen, is dat vrouwen in Senegal veel geld, energie en tijd besteden om er mooi uit te zien. Hun haar wordt vrijwel elke week kunstig ingevlochten, ze lopen vaak in een ‘boubou Wolof’ (een omslagrok met een getailleerde top of groot gewaad), behangen met (nep)goud en op prachtige muiltjes. Als vrouwen niet in een boubou lopen, dan wel in een strakke broek of rok (niet te kort) met een bijpassend topje. Mijn linnen broeken en simpele shirtjes vielen in het niets vergeleken bij deze koninginnen dus liet ik snel mooie boubou’s maken en een broek en top op maat zodat ik niet voor ze onder zou doen in het straatbeeld en ’s nachts op de soirees. Een mooie vrouw wordt *dryanké* genoemd. Dit is een compliment. Dryankés zijn goedgeklede, volle, volwassen vrouwen met een fiere tred. Een vrouw in Senegal wordt als mooi beschouwd als ze aan de volle kant is (voor Europese begrippen), een lichte huidskleur heeft, er verzorgd uitziet en een mooi, gelijkmatig gezicht heeft met grote ogen. Een vrouw moet zich vrouwelijk gedragen en ‘vrouwelijk’ zijn. Dit houdt een zekere elegantie in, een tred. Tijdens een van de repetities met Pape Ndiaye, een danser, zagen we een meisje passeren die liep als een jongen. “Elle n’a rien” (ze heeft niets), zei Pape Ndiaye. “Elle est comme un garçon” (ze is net als een jongen) zei hij vervolgens afkeurend en begon de spot met haar te drijven door haar manier van lopen na te doen.

---

<sup>3</sup> Balsamo (1996: 78) geciteerd in Reischer en Koo (2004: 300)

<sup>4</sup> Brumberg (1997: 97) geciteerd in Reischer en Koo (2004: 306)

Een van de eerste dingen die me opvielen toen ik door Yoff liep, waar ik woonde en ook al op eerdere verblijven op het Afrikaanse continent, is dat vrouwen niet over straat lopen, maar schrijden. Ik liep regelmatig gehypnotiseerd achter een schrijdende vrouw aan om haar pas na te doen, maar dat bleek moeilijker dan ik dacht. Vrouwen in Senegal leren als jonge meisjes al fier rechtop te staan, met een holle rug en armen in hun zij. Daarmee is een direct onderscheid aan te brengen tussen de manieren waarop mannen en vrouwen staan. Deze houding waarbij buik en borst naar voren worden gestoken en de billen naar achter, geldt in Senegal als een vrouwelijke houding. Ook zijn de gebaren van vrouwen in Senegal zó sierlijk en verfijnd dat ze doen vermoeden dat de vrouwen in Senegal langere armen hebben dan andere vrouwen. Mannen bewegen zich veel minder opvallend. Ze schrijden niet zoals de vrouwen, maar slenteren eerder. Hun armen blijven langs hun lichaam en niet zoals de vrouwen in hun zij geplant. Boven alles lopen mannen niet met hun buik en borst naar voren maar staan eerder ‘gewoon’ rechtop. Senegalese vrouwen zien er naar Europese maatstaven erg sexy uit. Dit is echter alleen een suggestie, wat misleidend kan zijn. Mijn moeder die mij op kwam zoeken, zei naar aanleiding van een gesprek over het belang van maagdelijkheid over mijn informant Bingui: “Maar haar borsten vallen uit haar topje en haar broek hangt op haar billen, dat is toch misleidend?” Ik probeerde mijn moeder uit te leggen dat kleding niets zegt over het eventuele (in dit geval seksuele) gedrag van mensen in Senegal, net zoals een Islamitische outfit niet meteen betekent dat een vrouw streng religieus is en nooit naar een soiree gaat. Ik beschouw het als een voorkomen en niet als een identiteit in de Senegalese context. Drie minuten later loopt precies dezelfde vrouw in een sexy topje en strakke broek.

Een vrouw is volwassen op het moment dat ze trouwt en kinderen krijgt. Op het feest dat wordt gehouden voor de naamgeving van de baby, een week na de geboorte, wordt haar vrouwelijkheid toegezongen door de vrouwen en de Griots die op de *baptême* (doopfeest) aanwezig zijn. Een getrouwde vrouw verdient meer respect en heeft een betere status dan een ongetrouwd meisje.

Voor mannen geldt dat hun uiterlijk minder belangrijk is, andere kwaliteiten zijn belangrijker, hoewel het wel gewaardeerd wordt als een man een mooi gezicht heeft met gelijkmatige trekken en een goed gebouwd lichaam. Op vrijdag, de dag van de moskee dragen vrijwel alle mannen een boubou (broek met tuniek) maar de overige dagen lopen ze vaker in spijkerbroek en T-shirt. Wel het nieuwste (Europese) model spijkerbroek overigens, als het even kan. En een shirt met een merkje, bij voorkeur Dolce&Gabbana. Wel geldt dat ze lichamelijk in vorm moeten zijn. Als ik over het strand naar mijn informanten liep, zag ik er eindeloos veel jongemannen trainen. Voor mannen is het niet acceptabel om dik te zijn. Er

bestaat geen mannelijk equivalent voor dryanké. Het mannelijke ideaal is een verzorgde ‘look’: aantrekkelijke, populaire mannen worden ‘civilisé’ genoemd, wat als een compliment geldt. Een jongen wordt een man op het moment dat hij kinderen heeft (al dan niet getrouwd) en dus een financiële verantwoordelijkheid heeft, want of hij nu wel of niet getrouwd is, hij moet zijn kind(eren) financieel onderhouden, mits hij erkent dat hij de vader is.

Van Eerdewijk (2005: 3-4) duidt in haar artikel op de betekenis van man-zijn in Senegal. Góór is de Wolof-term voor man. Deze term doelt bovendien op de dominante seksualiteitsnorm. Mannen moeten ook góór zijn. Seksuele potentie maakt hier een groot onderdeel van uit. Van mannen wordt verwacht dat ze seksueel actief zijn en ervaren. Impotentie en homoseksualiteit vormen een bedreiging voor góór-zijn en mannen moeten bewijzen dat beide kwalificaties niet op hen toepasbaar zijn. Mannen dienen ervaren te zijn op seksueel gebied, terwijl meisjes juist maagd moeten blijven voor het huwelijk. Voor laatstgenoemden is het schadelijk voor hun reputatie om seksueel ervaren te zijn, terwijl het voor jongens juist statusverhogend is. Twijfels over de capaciteiten van een man leiden tot insinuaties en vermoedens van impotentie. De huwelijksnacht is dan ook voor meisjes zowel als voor jongens spannend, hoewel om volstrekt andere redenen. Voor een man is het een nachtmerrie als hij niet goed presteert die nacht. Voor meisjes is het een nachtmerrie als iemand er achter zou kunnen komen dat ze misschien geen maagd meer is. Er moet bloed vloeien bij het meisje, want de traditie wil dat de ochtend erna het beddengoed wordt getoond aan de buitenwereld. Beide partijen staan dus onder druk.

Onderdeel van deze lichaamspolitiek is bovendien de ‘gendering’ of disciplineren van het lichaam, welke in de sociale sferen van de samenleving plaatsvindt. Net zoals gender zich als een soort regime op de samenleving kan uiten, laat de werking van gender ook op het lichaam zijn sporen na. Zodoende zijn kledingkeuze, manieren van bewegen, lopen en doen, maar ook de manier waarop gedanst wordt ofwel lichamen in beweging, allemaal afspiegelingen van dominante normen en beelden in de desbetreffende samenleving. Het is een vrijwel universeel gegeven dat mannen zich anders bewegen dan vrouwen. Ook in Senegal leren mannen zich op een heel andere manier te bewegen dan vrouwen. Pape Ndiaye zei op een dag dat we van de repetitie naar huis liepen: “Tout le monde peut voir que je suis un vrai homme. Je marche comme un vrai homme” (Iedereen kan zien dat ik een echte man ben. Ik loop als een echte man). Vervolgens demonstreerde hij hoe een echte man loopt: schouders breedmakend, grote passen, voeten uit elkaar en fier rechtop.

Evenals er voor het uitdragen van mannelijkheid en vrouwelijkheid een systeem van sociale regels bestaat, is ook dans aan regels gebonden. Dans kan dan ook als een reflectie van

heersende genderrollen en patronen beschouwd worden en deze regels kunnen teruggezien worden in de manier waarop gedanst wordt. Een manier om deze ‘genderedness’ van dans in beeld te brengen, is door op te merken dat mannen een heel andere stijl binnen sabardans hebben ontwikkeld dan vrouwen. Sabar wordt tot op heden een vrouwendans genoemd, wat wil zeggen dat het van en voor vrouwen is. Een redelijk nieuwe ontwikkeling is dat mannen in Dakar nu ook sabar dansen. Op een heel andere en eigen manier. Waar vrouwen veelal in traditionele passen en choreografieën (dat wil zeggen in de passen van hun moeders en hun grootmoeders, zonder veel vernieuwing) blijven dansen, creëren mannen vrijwel iedere dag een nieuwe sabarpas.

Mannen dansen anders dan vrouwen omdat ze zich moeten onderscheiden van de manier waarop vrouwen dansen, anders worden ze *góór-jiguéén* genoemd. Sabar is van oudsher een vrouwendans. Daarom wordt elke man die sabar danst *góór-jiguéén* genoemd, wat letterlijk man-vrouw betekent. Het impliceert dat mannen zich als vrouwen gedragen, door zich op vrouwendomein te begeven en door als een vrouw te dansen. Om zich te kunnen legitimeren en toch hun beroep te kunnen uitoefenen, hebben mannen een andere stijl binnen sabar ontwikkeld, een stijl die esthetisch niet zozeer mooier is, dan wel ‘mannelijker’ in die context.

### ***Blootnorm***

De disciplinerende van het lichaam komt bovendien tot uiting in wat geoorloofd is te laten zien in het publieke domein. Ik noem dit de blootnorm. In Senegal is alles van het middel naar beneden tot de knie seksueel beladen en intiem gebied. Van jongs af aan leren meisjes in Senegal hun omslagrokken (*pagnes*) bij elkaar te houden. Mij viel pas op wat voor opgave dit was, toen ik zelf *pagnes* droeg, bijvoorbeeld naar doop- of huwelijksfeesten. Borsten worden als niet seksueel beschouwd. Ze hebben één enkel nut: het voeden van kinderen. Wel seksueel is alles van het middel tot de knie. Daardoor zijn indrukwekkende decolletés te zien, maar nooit een bloot (boven)been. Een meisje in een minirokje (die ik overigens alleen in het centrum Dakar heb zien rondlopen en alleen ’s avonds op weg van of naar het casino, dat berucht is om het grote aantal prostituees dat het aantrekt) veroorzaakt een file. Bovenbenen, billen en vooral geslachtsdelen dient een meisje te bewaren voor haar man. Op een keer, toen ik bij mijn informantenfamilie televisiekijkend op de lunch aan het wachten was, werd er verslag gedaan van een soort demonstratie van mensen die bloot door de stad fietsten en liepen, ergens in Europa. Deze mensen hebben kabeltelevisie en ontvangen dus onder andere Franse zenders. Er fietste net een bloot echtpaar door het beeld toen ik opkeek. De hele

familie keek verbluft naar het scherm en vervolgens naar mij voor uitleg). Ik voelde door hun Senegalese perspectief hoe schaamtevol dit was. Blote mensen ziet men niet in Senegal. Niet op televisie en niet in het dagelijkse leven. Het begrip privacy lijkt een Westerse uitvinding in Senegal. Mensen wonen met elkaar en bovenop elkaar en zijn nooit alleen. Omkleden gebeurt in een hoek van de kamer, met de rug naar de aanwezigen toe en een pagne om je middel. Bij Awa, een meisje van tien van mijn informantenfamilie in Yoff, zakte haar pagne per ongeluk af toen ze opstond. Ze keek gegeneerd naar me om. Op heel jonge leeftijd mag een grote fout als deze nog voorkomen, maar niet meer op haar leeftijd. Daarom was ze zo beschaamd.

Meisjes in Dakar lopen in sexy topjes en hele strakke broeken, maar ze houden zich altijd aan de blootnorm. Een meisje in een minirokje, behalve dat ze er een file mee veroorzaakt, wordt ook vaak prostituee genoemd. Interessant is dat sabar de enige plek is waar de blootnorm tot op zekere hoogte versoepelt of zelfs ophoudt te gelden. Vrouwen zijn de hele dag in de weer hun pagnes strak om hun billen te trekken, te zorgen dat ze niet afzakken en hun benen te bedekken. Bij sabaraangelegenheden worden (boven)benen juist met opzet getoond. Ik ga hier uitgebreid op door in het volgende hoofdstuk.

### ***Seksualiteit***

Ik merkte in Senegal op dat seks en seksualiteit op een heel andere manier aanwezig, of moet ik zeggen afwezig zijn, dan ik gewend ben vanuit mijn Europese achtergrond. In Europa is seks en seksualiteit op elk vlak vertegenwoordigd: In bushokjes, reclames, porno, films, series, om ons heen op terrasjes. Seks en seksualiteit van mensen onderling is veel publieker in Europa. In Senegal wordt heel anders met seks en seksualiteit omgegaan, waarvan de afwezigheid in het publieke leven het opvallendst is. Dit uit zich ook in het dagelijkse leven en de seksuele ervaringen van mensen.

Op de Senegalese televisie is geen seks te zien. Zodra er al gezoend wordt in Rubi, een populaire Mexicaanse soap, wenden mensen al hun hoofd af: *aféér-u toubab* (zaken van blanken) hoorde ik vaak. In het openbaar raken echtelieden elkaar niet aan. Seks en seksualiteit is daarmee in het openbaar niet aanwezig en speelt zich 's avonds af, in bed, waar niemand het kan zien. Deze afwezigheid van seks en seksualiteit in het dagelijkse leven is des te opvallender als er gekeken wordt naar sabar, waar dit juist sterk wordt benadrukt en zeer zichtbaar is. Sabars zijn bij uitstek aangelegenheden waar vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit uitbundig gevierd worden. Sabars zijn voor vrouwen een terrein waar ze hun seksualiteit kunnen uiten middels dans. Op de meeste sabars worden *taasu* gezongen, door de vrouwen of de Griotdrummers. Taasu zijn orale verzen die gezongen worden en waar allerlei

impliciete en vooral seksuele boodschappen inzitten, uitgedrukt in metaforisch taalgebruik waardoor de betekenis niet expliciet aantoonbaar is. Taasu zijn in de meeste gevallen seksueel expliciet en dragen hierdoor bij aan de uitbundige viering van vrouwelijke seksualiteit op sabars.

Zoals al uit vorige paragrafen bleek, is een échte man een seksueel ervaren man in Senegal. Seks voor het huwelijk wordt sterk afgekeurd, althans voor meisjes, maar komt in toenemende mate voor, zeker in een grote stad als Dakar waar mensen, meer dan in dorpen, aan de sociale controle van het familie-erf (waar altijd wakende ogen zijn), kunnen ontglippen. Behalve dat mannen gestimuleerd worden ervaren te zijn en hiervoor ervaring op doen, is er ook geen belemmering dat met meerdere vrouwen te doen. Senegal is een land met een traditie van polygynie. Het is mannen toegestaan meerdere vrouwen te hebben en vrijwel alle mannen worden hier ook toe aangemoedigd. Echter, er zijn in een heteroseksuele relatie twee mensen nodig om een seksuele daad te verrichten, wat betekent dat er minstens zoveel ‘ervaren’ meisjes zijn die dit in de meeste gevallen angstvallig geheim proberen te houden, omdat het voor hen wél schadelijk is om ermee in de openbaarheid te treden.

Hoewel religieuze maar ook culturele ideologieën in Senegal een bepaalde kuisheid idealiseren, wijzen de praktijken van vrouwen heel anders uit. Ik heb vrouwen tijdens mijn verblijf in Senegal als seksueel openhartig ervaren, in ieder geval in bepaalde culturele milieus. Dit echter wel binnen de context van vrouwendomeinen. Vrouwen in Senegal hebben allerhande attributen om hun man te behagen en deze zijn openlijk zichtbaar. Binbins of diardiallies (buikkettingen van aaneengeregen kralen die tot doel een seksuele stimulans teweeg te brengen en wel gehoord maar niet gezien mogen worden), becho’s (onderrokken die overdag onder de pagne maar ’s avonds in bed zonder iets gedragen worden) en tchourai (een sterk geparfumeerd goedje wat gebrand wordt onder een vlammetje en een weldadige, indringende geur verspreidt). Mijn informant Mame Bassine maakte altijd grapjes tegen me dat ze haar man om zou brengen met haar tchourai en binbins: “Je vais tuer Bane”, zei ze altijd. Vrouwen onderling wisselen deze attributen uit. Ik kreeg bij mijn afscheid ook allerlei becho’s, binbins en tchourai zodat “Ton mari va être content!” (Je man zal tevreden zijn). Adama Ndiaye, een van mijn informanten, vertelde me dat om je man bij je te houden, je als vrouw je best moet doen. “Kijk”, zei ze, “na 18 jaar huwelijk en 6 kinderen ben ik nog altijd zijn enige vrouw en dat komt omdat ik weet hoe je een man moet plezieren”. Vrouwen lijken concluderend vooral gepreoccupeerd met de eigen seksualiteit gericht op mannen, terwijl mannen aan hun seksualiteit vooral betekenis geven door hun mannelijkheid te bewijzen.

Voor mannen geldt concluderend dat ze hun mannelijkheid construeren buitenshuis en met het oog op de toekomst. Mannen worden volwassen op het moment dat ze een gezin stichten en daarmee financiële verantwoordelijkheid creëren. Hierdoor zijn mannen georiënteerd op de wereld buitenshuis, daar waar het werk is. Om een man te worden zijn ze gedwongen zich op vrij jonge leeftijd in het publieke domein te begeven. Vrouwen in Senegal zien er vrijwel altijd prachtig uit. Ze bezitten vrijwel niets behalve deze schoonheid. Hun schoonheid is hun troef die ze inzetten om een toekomstige man te vinden. Meisjes worden opgevoed met het idee dat ze uiteindelijk zullen trouwen. Ze leren dit te willen. Hun oriëntatie blijft huiselijk, van jong meisje tot vrouw, omdat ze als getrouwde vrouw ook thuis voor hun man zullen zorgen.

### **2.3 Economische basis van gender**

Hoewel ik mannen vaak heb horen verzuchten dat ze zouden willen dat hun vrouw werkte, lijkt de norm toch te zijn dat de man zich een slag in de rondte werkt, terwijl de vrouw thuis blijft om voor de kinderen te zorgen. Er zijn mannen die niet willen dat hun vrouwen werken. Uit jaloezie, omdat ze buitenshuis wellicht in contact kan komen met andere mannen. Hierdoor lijkt het een culturele norm dat vrouwen niet werken, en op die manier wordt het ook verklaard: “C’est notre culture”, zeiden veel mannen en vrouwen schouderophalend. Vrouwen horen thuis te zijn.

Hoewel ik in de literatuur steeds teruglees dat vrouwen in West-Afrika behoorlijk ondernemend zijn, vooral op de markt (Ivan-Smith 1988: 4-6) en er een groeiende nieuwe generatie vrouwen is die wel (buitenshuis) werken, was mijn ervaring in Senegal niet dezelfde. Met werk in deze context bedoel ik een betaalde baan in dienstverband en buitenshuis. Vrouwen werken wel in die zin dat ze bezig zijn, maar in de huiselijke context: de verzorging van de baby’s die in grote getalen geboren blijven worden, wassen, eten koken. Ik ken welgeteld vier vrouwen met een baan (buitenshuis). Een dokter, een medewerkster in een *télécentre* (belhuis), een huisgenote die af en toe in een hotel werkte als kamermeisje en mijn informant Mame Bassine, die een professionele danseres is.

Deze door mij opgemerkte afwezigheid van vrouwelijke economische activiteit heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat ik onderzoek deed naar stadsvrouwen, terwijl het merendeel van de vrouwen die op de markt werken, afkomstig zijn uit rurale gebieden (ibid.: 6) Bovendien, in een grote stad als Dakar, waar de mensen relatief in iets grotere luxe wonen dan op het platteland, hebben vrouwen het steeds minder druk met huishoudelijke taken. Waar ik woonde bijvoorbeeld, was Ada de vrouw des huizes. Haar man woont in Italië en stuurt

haar elke maand geld om van te eten. Elke week komt er een meisje om de was te doen en het zusje van Ada kookt. Voor Ada blijft er vrijwel niets over om te doen behalve het huishouden. Hierdoor heeft ze veel tijd over, wat ze voornamelijk hangend in de woonkamer doorbracht. Al haar taken werden door anderen vervuld. Op mijn vraag waarom ze dan niet gaat werken, antwoordde haar broer: dan wordt ze wellicht onafhankelijk en dan is het voor haar man overbodig om geld te sturen. Maar daar hebben beiden toch baat bij, vroeg ik verbaasd? Nee, want dan zou iedereen denken dat die man niet genoeg verdient omdat zijn vrouw werkt.

Hierdoor spreekt mijn onderzoek niet voor de gemiddelde Senegalese vrouw. Het ideaalbeeld van mannen die werken voor hun vrouwen en kinderen en vrouwen die thuis blijven gaat bovendien niet in alle gevallen op. Soms moeten vrouwen wel werken, omdat hun man niet in de eerste levensbehoeften kan voorzien. Dans kan bovendien beschouwd worden als een informele activiteit, omdat zonder de juiste contacten bijna geen werk als danseres te vinden is. Mame Bassine werd gebeld als er werk was, maar het was nooit zeker en soms zat ze weken zonder. Ook de betaling geschiedt informeel. Ze krijgt een deel van de opbrengsten van de avond en weet vaak van te voren zelf niet hoeveel dat zal zijn.

In Senegal wordt tweederde van de informele economie opgemaakt door de activiteiten van vrouwen. Ik citeer Castaldi (2006: 73):

National and international economic policies synergistically contribute to the feminization of poverty through measures that are biased in favor of the economic sectors that engage the largest number of males, while neglecting the traditionally female sectors of the economy. Thus, the Senegalese state has generally given priority to the development of “the industrial and commercial sectors of the economy where men are dominant, to the detriment of the so called ‘informal’ and subsistence sectors where women are in the majority (Ministère de la femme 1993: 73)

Behalve het feit dat vrouwen overheidswege niet gestimuleerd en geholpen worden, zoals uit bovenstaand citaat blijkt, draagt het verschil in opvoeding van jongens en meisjes en noties over mannelijkheid en vrouwelijkheid in Senegal ook bij aan deze ongelijkheid. Overige factoren die tot gevolg hebben dat vrouwen zich in kwetsbare economische posities bevinden, zijn het hoge aantal kinderen (een gemiddelde van 6.4 kinderen per vrouw<sup>5</sup>), de toename van kinderen geboren uit onwettige relaties en een toename in echtscheidingen. De meeste

---

<sup>5</sup> Bop 1995 geciteerd in Castaldi (2006: 73).

vrouwen blijven thuis en moeten wachten op iemand die hen meeneemt, uit dansen bijvoorbeeld. Senegalese mannen kennen deze gang van zaken en weten dat als ze een meisje mee uitnemen, ze alles zelf moeten betalen. Als ‘wederdienst’ zwichten meisjes in sommige gevallen sneller voor zijn (seksuele) wensen of eisen. De economische ongelijkheid tussen mannen en vrouwen blijft zodoende een feit en bekrachtigt zichzelf door dit soort praktijken.

Zelfs als een meisje voor haar huwelijk wel werkt, dan is dat meestal snel afgelopen als ze trouwt. Zoals Bingui zei: “Si l’homme vient de son travail et sa femme travaille aussi, qui va le préparer son repas?” (Als de man terugkomt van zijn werk en zijn vrouw werkt ook, wie brengt hem dan zijn eten?). Het is ondenkbaar dat mannen zelf voor hun eten zouden zorgen. Maar weinig mannen begeven zich in de keuken, dat is vrouwen terrein. Ook de zorg voor de kinderen komt voornamelijk aan op de moeders, behalve de financiële kant, dat is de verantwoordelijkheid van de man. Door deze taakverdeling van de man die het geld verdient en de vrouw die haar hand ophoudt voor het huishouden, is haar financiële positie vrij zwak. Zonder haar man heeft ze immers niets. Trouwen is in Senegal onder andere om deze redenen belangrijk. Trouwen biedt behalve financiële zekerheid (voor vrouwen) ook een ander soort status. Deze status biedt aan de ene kant beperkingen, want zonder toestemming van de echtgenoot is niets mogelijk. Anderzijds biedt het ook bepaalde vrijheden. Een getrouwde vrouw dwingt meer respect af en wint daardoor bepaalde vrijheden die ongetrouwde meisjes niet hebben.

Voor mannen is trouwen echter net zo belangrijk als voor vrouwen. Een man is pas een man als hij een gezin sticht. Mede door religieuze invloeden (Islamitische zowel als Christelijke) wordt er veel waarde gehecht aan het huwelijk. De afhankelijkheid is tot op zekere hoogte dus wederzijds aangezien mannen de bruiloft betalen. Dit kost hen een vermogen, minstens vijftienhonderd euro omgerekend. Hierdoor zijn er veel mannen die gedwongen wachten tot het moment dat ze genoeg gespaard hebben om te kunnen trouwen. Het is mannen in Senegal toegestaan een tweede, derde of zelfs vierde vrouw nemen. Vrouwen hebben hier weinig invloed op. Ook als zij het er niet mee eens is, heeft hij nog steeds dit recht. Vrouwen hebben wel andere manieren om hun ongenoegen te tonen en hun macht te laten gelden. Chantage is een vaak toegepaste methode, bijvoorbeeld door te weigeren met hem te slapen of de nieuwe vrouw weg te pesten. In ieder geval draagt dit mannenrecht draagt bij aan de ongelijkheid binnen de verbintenis van het huwelijk en de afhankelijke en zwakke positie van de vrouw.

Concluderend geldt dat waar ongetrouwde meisjes nog min of meer zelfbeschikkingsrecht hebben, hoewel dit ook relatief is omdat oudere broers veel over hun

zussen te bepalen hebben, onderneemt geen getrouwde vrouw iets zonder de toestemming van haar man. Als getrouwde vrouw heeft ze haar eigen status te behoeden en bovendien die van haar man, welke een dubbele verantwoordelijkheid oplevert. Mijn informant Ada kon als getrouwde vrouw niet zomaar uit. Toen ze een keer op een soiree met haar vriendinnen aan het dansen was, heeft iemand haar man in Italië gebeld die haar vanaf dat moment verbod uit te gaan. Verschillende krachten houden vrouwen thuis. Ook de komst van kinderen maakt dat vrouwen zich steeds moeilijker buitenshuis begeven. Mannen echter leren van jongs af aan dat hun toekomst en hun mannelijkheid buitenshuis gevonden en ontwikkeld dienen te worden. De scheiding tussen privé en publiek gekoppeld aan respectievelijk vrouwelijkheid en mannelijkheid, wordt onder andere door de beschreven aard van de Senegalese samenleving bekrachtigd.

#### **2.4 Domeinen**

Waar meisjes al op jonge leeftijd gestimuleerd worden thuis te blijven en de taken te leren die bij het huishouden horen, worden jongens veel eerder aangemoedigd om zich buitenshuis te begeven en ander soort activiteiten te ondernemen. Het gedrag van sommige jongens, die bijvoorbeeld snel driftig worden, onredelijk zijn of kinderachtig reageren, wordt verklaard door het feit dat ze in een vrouwenmilieu zijn opgevoed. Deze jongens zijn geen echte mannen geworden, maar 'mietjes', omdat ze door vrouwen zijn opgevoed. Jongens moeten man leren zijn. Dit kan niet op het erf, omringd door kakelende vrouwen. Meisjes groeien min of meer vanzelfsprekend op tot vrouwen. Jongens moeten hun mannelijkheid buitenshuis ontwikkelen. Ik citeer Rosaldo (1974: 28):

(...) Most cultures assume that it is relatively easy for a girl to become a woman: people in most societies seem to take that process for granted. A man's experience lacks this continuity; he may be wrenched from the domestic sphere in which he spent his earliest years, by means of a series of rituals or initiations that teach him to distrust or despise the world of his mother, to seek his manhood outside the home. A woman becomes a woman by following in her mother's footsteps, whereas there must be a break in a man's experience.

De scheiding van de seksen begint dan al op jonge leeftijd. Pape Ndiaye, die beschouwd wordt als de beste danser van Senegal en ook een cd heeft uitgebracht, zingt erover dat



*Pape Ndiaye, een van mijn belangrijkste informanten, mafé (rijst in pindasaus) etend in Pikine, Dakar.*

meisjes 's avonds niet uit zouden moeten gaan. Dat is niet goed. “O, maar jij gaat toch elke avond uit?” vroeg ik. “C’est pas la même chose pour les garçons”. Voor jongens gelden heel andere regels dan voor meisjes. Deze uitspraak reflecteert een algemeen geldende norm in Senegal.

Door deze aanwezige scheiding van de seksen in Senegal, die zich onder andere uit in een ruimtelijke, spreek ik van vrouwendomeinen en mannendomeinen. Hiermee bedoel ik die fysieke ruimtes, plekken, gelegenheden, terreinen maar ook beroepen die volgens Senegalese normen voor vrouwen of voor mannen zijn. Deze scheiding is van essentieel belang voor mijn onderzoek naar sabar. Ik kom hier nog uitgebreid op terug in het volgende hoofdstuk, hier voldoet te zeggen dat één van de bestaansrechten van sabar ontleend wordt aan het algemeen geaccepteerde feit in Senegal dat sabars voor vrouwen zijn. Sabar is een vrouwendomein waar weinig mannen zich durven te begeven. Hierdoor heeft sabar een stevige plek in de samenleving ingenomen, hoewel het niet door iedereen geaccepteerd wordt.

Onder vrouwendomeinen vallen onder andere: de keuken en meer in het algemeen de compound of het erf hoewel dit natuurlijk ook een gedeeld domein is omdat mannen en vrouwen elkaar daar treffen. Alles wat zich meer in de privé sfeer afspeelt, is meestal vrouwendomein, om het algemener te stellen. Een informant, die in Europa woont en in Senegal op vakantie was, vertelde me dat hij zijn moeder wilde helpen in de keuken maar er door zijn vader ruw werd uitgetrokken. Dat is niet voor mannen, was de boodschap (veldwerknootities 20 juli).

Mannendomeinen daarentegen, zijn vrijwel alle politieke posities en het publieke leven. Mannen besturen de busjes, ze zijn de taxichauffeurs, de politieagenten, de schoenenverkopers die huis aan huis hun waren aanprijzen, de voetballers en de boksers (de twee grootste sporten in Senegal) en de vissers. Mannen die zich op een vrouwendomein begeven zijn onderhevig aan allerlei soorten commentaar en schade aan hun reputatie. Door als man een vrouwendomein, maar ook door als vrouw een mannendomein te betreden, neemt die persoon een liminele positie in, wat een risicovolle onderneming is. Van jongs af aan leren kinderen in de Senegalese samenleving welke domeinen voor hen betreedbaar of juist taboe zijn. Iemand die toch die grens overtreedt, loopt niet alleen het risico een marginale persoon te worden maar kan ook schade aan zijn of haar reputatie oplopen. Op het belang van reputatie in de Senegalese samenleving, kom ik nog later terug, in hoofdstuk 5.

Op één van de avonden dat ik door mijn informantenfamilie in Yoff naar huis werd gebracht door Pape en Maiba, kwamen we een van mijn dansers tegen. Maiba schudde hem met moeite de hand. Even later siste hij me toe: “Góór-jiguéén (homo)!”. Ik vroeg hem

waarom. “Pour ses manières et aussi, danser c’est pas pour hommes” (door zijn manieren en bovendien. Net als kappers, dat zijn ook geen mannenberoepen volgens hem.

Het onderscheid dat gemaakt wordt tussen mannendomeinen en vrouwendomeinen, heeft een parallelle ontwikkeling met het onderscheid dat ik tussen publieke- en privé-domeinen heb gemaakt. Mijn onderzoek bevestigt dat vrouwen zich daadwerkelijk meer in privé-sferen bevinden. Deze privé-sferen zijn tegelijkertijd ook vrouwendomeinen, waarvoor verschillende verklaringen van toepassing zijn. Er zijn meer tegenkrachten dan stimuleringen voor vrouwen om zich buitenshuis te begeven of buitenshuis te werken, zoals in voorgaand stuk is beschreven. Vrouwen worden op alle mogelijke manieren belemmerd om zich op mannendomeinen te begeven. Onderstaand citaat is een voorbeeld van de manieren waarop vrouwen tegengehouden worden om zich op publiek (en dus mannen)terrein te begeven. Pape Sidibe, een informant, zei me naar aanleiding van zijn zusjes, die vrijwel allemaal niet werken: “Ici, au Senegal, les gens pensent que pour avoir un contract, il faut coucher avec ton chef, si non tu perds ton travail. C’est pour cela qu’il y a beaucoup des filles qui ne travaillent pas (Hier in Senegal denken de mensen dat om een contract te krijgen, je als meisje seks moet hebben met je baas, anders raak je je werk kwijt. Daarom werken veel meisjes niet).

Een ander argument is dat voor de hand liggend werk waar geen opleiding voor nodig is, zoals serveren in een bar, niet toegestaan wordt omdat er dan medewerking verleend zou worden aan het schenken van alcohol. Senegal is een overtuigd islamitisch land, en alcohol drinken of zelfs serveren is niet toegestaan. Veel meisjes stoppen op jonge leeftijd met school. School, heb ik vrijwel dagelijks en door vrijwel iedereen horen zeggen, levert niets op en kost alleen maar geld. Meisjes leren, van hun omgeving en ouders, dat trouwen veel meer oplevert. Om die reden stoppen velen met school en zetten alles in op het huwelijk: hun enige kans op en toegang tot geld. Op een avond werd ik begeleid door het zusje van Pape Ndiaye, de danser. Ze is achttien en zei me dat ze een rijke man zocht om mee te trouwen. Dan zou het leven veel beter worden, verzuchtte ze. Voor haar is het de enige denkbare uitweg naar een beter leven.

## **2.5 Afsluitende paragraaf**

### ***Frontstage backstage***

Het ideaalbeeld van hoe een vrouw zich zou moeten gedragen, komt niet overeen met de manier waarop zij optreedt tijdens sabaraangelegenheden. Ik noem nogmaals het voorbeeld van mijn informant Bingui, met haar zeer lage spijkerbroeken en borsten die uit topjes vallen.

Dit zou gezien kunnen worden als haar performance, in het dagelijkse, publieke leven. Goffman (1959) noemt dit naar aanleiding van zijn performancetheorieën *frontstage*. Ieder actor laat voor publiek die bepaalde indruk achter, die de actor wil of beweert te bezitten. *Backstage* in de Senegalese context is het ideaal van een kuise, volgzame vrouw en in Bingui's geval het meisje dat nog maagd is. Opvallend is dat deze twee sociale rollen in Senegal vaak niet overeenkomen, steker nog in raar contrast met elkaar staan, zeker waar het sabaraangelegenheden betreft. Vrouwen voeren bij sabar een beeld op van een zeer seksuele, expliciete, suggestieve, brutale, bewuste vrouw die zich (door mannen) niets laat zeggen en uit vrije wil handelt. Uit de dagelijkse praktijken van de samenleving, backstage, blijkt echter het tegenovergestelde. Sabars zijn een gelegenheid om verzet te tonen tegen de dagelijkse orde. Sabars kunnen ook de dagelijkse realiteit juist bekrachtigen, wat blijkt uit het feit dat mannen die op sabaraangelegenheden dansen homoseksueel worden genoemd. Hun performance als danser heeft als (voor de dansers) onbedoeld effect dat het publiek hun performance interpreteert als een bewuste opvoering van een vrouwelijke genderidentiteit. Backstage zijn de dansers vaders en echtgenoten en in de meeste gevallen niet homoseksueel. Voor de Griots die op sabars spelen, geldt dat ze frontstage een performance opvoeren die vrouwen aanmoedigt tot competitie en ondeugdelijkheid. Frontstage is waar hun werk plaatsvindt. Backstage, als de sabar is afgelopen, komt het vaak voor dat de danseres die tijdens de sabar bejubeld werd om haar danskunsten, nauwelijks herkend wordt door de Griots. Hun werk is afgelopen en ook zij bevinden zich vanaf dan weer backstage.

Het ideaalbeeld van een samenleving met een strikte genderscheiding, zoals ik in voorgaande stukken heb geschetst, gaat niet altijd op. Behalve dat ik zelf gold als een uitzondering, vindt er meer 'blurring of boundaries' plaats. Mijn onderzoek naar sabar brengt dit in het bijzonder in kaart. Ikzelf, als vrouwelijke onderzoeker, die steeds 's avonds laat op pad was met dansers, werd daar flink op aangekeken. Het heeft lang geduurd voordat de mensen om mij heen eraan gewend waren. Het werd alleen min of meer geaccepteerd omdat ik *toubab* (blanke) ben, en hierdoor niet onderhevig aan de in Senegal heersende normen en waarden. Veel regels golden voor mij niet. Dat is ook de enige reden dat ik als meisje tussen en met jongens kon dansen, uit kon gaan tot diep in de nacht, op elke tanebeer (sabars die 's avonds plaatsvinden) mijn hoofd kon laten zien en vrijheden had die Senegalese meisjes niet hebben. Ik kon vrij circuleren tussen publieke- en privé domeinen, wat noodzakelijk was omdat mijn onderzoek in beide domeinen plaats had.

In de Senegalese samenleving bestaat speling tussen de schijnbaar strikte scheiding naar geslacht. Vooral bij sabaraangelegenheden komt dit duidelijk naar voren. Sabaraangelegenheden zijn vrouwenaangelegenheden en in die zin vrouwendomeinen. Echter, sabars vinden midden op straat plaats, in het publieke domein. Ik beargumenteer dat sabars altijd deel uitmaken van een privé-domein. Deels omdat het voornamelijk vrouwenaangelegenheden blijven en sabar van oudsher een vrouwendans is, maar ook omdat de toeschouwers een muur vormen ter bescherming tegen het publieke. Ik toon hiermee aan dat een strikte scheiding tussen publiek en privé in die zin niet bestaat. Er zijn vrouwen die zich op publiek domein begeven, bijvoorbeeld de nieuwe generatie vrouwen die in toenemende mate buitenshuis werkt. Ook professionele danseressen die in de videoclippen dansen die op de nationale televisie worden uitgezonden, begeven zich op publiek domein. Evenals de meisjes die in nachtclubs achter de bar werken. Aan de andere kant zijn er ook mannen die zich op privé-domeinen begeven. Ik doel hier voornamelijk op de professionele dansers die op door en voor vrouwen georganiseerde sabars dansen, omdat mijn onderzoek voornamelijk op hen ingaat, maar ook mannen die andere vrouwen beroepen uitoefenen, zoals kappers vallen hieronder.

### ***Concluderend***

Concluderend kan gesteld worden dat mannen die zich op vrouwendomeinen, maar ook vrouwen die zich op mannendomeinen begeven, grote risico's nemen welke kunnen resulteren in statusverlies of schade aan de reputatie. Sabar is daarbinnen interessant, omdat de binaire opposities, van man-vrouw, publiek-privé en frontstage-backstage die de basisstructuur van deze scriptie vormen, aangevochten worden. Bij sabaraangelegenheden wordt het privé-domein in het publieke gehaald vanwege het feit dat ze midden op straat, in de publieke ruimte plaatsvinden. Door beide seksen wordt aan sabar getrokken. Mannen proberen zich op privé-domein te begeven door op sabars te dansen en brengen sabar daarmee in de publieke ruimte door het in de videoclippen die op nationale televisie worden uitgezonden, te dansen. Bovendien hebben mannen een grotere mobiliteit en meer toegang tot het publieke domein. De docenten die sabar doceren in Europa zijn vrijwel zonder uitzondering mannen, waarmee sabar ook internationaal door mannen uit haar privé domein is getrokken.

Vrouwen proberen zich in publieke ruimtes te begeven, maar hebben te maken met veel tegenkrachten die hen proberen in het privé-domein te houden. Vooral professionele danseressen, die sabar en zichzelf binnen het publieke domein plaatsen, lopen grote risico's schade aan hun reputatie op te lopen. Griots circuleren routineus tussen de beide seksen en de

daaraan gekoppelde domeinen. Dit heeft te maken met de bijzondere positie, zowel historisch als kaste gerelateerd, die ze innemen in de Senegalese samenleving.

In deze scriptie komen de mannen en vrouwen in beeld die zich op een andere dan het hun toegeschreven domein bevinden.



*Pape Badara, een van mijn informanten uit Saint Louis en kleinzoon van Lamine Coura Fall, maakt zelf een sabarinstrument*

## Hoofdstuk 3: Sabar

### 3.1 De functie van sabar als een orale traditie

In een interview met Lamine Coura Fall, één van de eerste *tambour-major* (masterdrummer) van Saint Louis, werd me eens te meer duidelijk dat sabar (de noemer waaronder zowel het instrument, de dans alsook het dansevenement geplaatst kan worden) ontzettend is veranderd binnen twee generaties tijd. Ik breng deze veranderingen in beeld met behulp van zijn verhaal. In de prekoloniale Wolofkoninkrijken was de functie van sabardrums woorden te spelen om het nieuws te verspreiden. Sabar maakt deel uit van de orale traditie van Senegal. Orale culturen kunnen gedefinieerd worden als culturen waarvan de meerderheid van de bevolking geen kennis van schrijven heeft (Ong 1982: 1). Orale expressie bestond vooral in schriftloze samenlevingen, het schrift echter nooit zonder oraliteit (Ibid.: 8). Vanwege deze orale traditie werd er lang gedacht, door Westerlingen voornamelijk, dat Afrika geen geschiedenis had (Wolf 1997). Echter, er ontstond een groeiende belangstelling voor de orale geschiedenis, die zich uitte in een samenwerking met Griots (Franse benaming, de lokale benaming is Guëwel). Zij zijn immers de levende archieven van de samenleving, waarover in de volgende paragraaf meer. De Wolofsamenleving, evenals vrijwel alle Afrikaanse samenlevingen, heeft nooit een schrift gekend. Zodoende werd de geschiedenis vertellend overgedragen, wat het werk was van Griots. In deze orale traditie werden alle kennis, gebeurtenissen en de aard van familiestructuren overgedragen via het gesproken woord, van een generatie op de volgende, vaak ondersteund door muziek (zang of instrumentaal) en beweging (mime, dans) (Kersenboom 1995: 7). Deze volgorde van het gesproken woord gevolgd door muziek en als laatste dans, geldt als de oorspronkelijke hiërarchie binnen orale tradities. Het gesproken woord was het meest van belang, daarna gevolgd door het instrument om het gesproken woord te ondersteunen. Van minst groot belang was de dans, die opgevoerd werd ter ondersteuning of als visuele toevoeging aan de performance. Ook bij sabar is te zien dat van oudsher het gesproken woord bovenaan de hiërarchie stond, gevolgd door de instrumenten en veel later de dans, die pas ontstond naar aanleiding van de ontstane ritmes.

De oorsprong van zowel de sabardrum als de dans, die op de gespeelde ritmes ontstond, is ver in het verleden terug te vinden. In de tijd dat de sabardrum als oraal communicatiemiddel fungeerde, waren de ritmes en klanken die werden gespeeld een verstaanbare taal voor de dorpelingen die bovendien ver reikte. Zodoende werden er *paroles* (woorden) gespeeld, ook wel *mbackes* genoemd en niet zozeer ritmes om op te dansen. Vrouwen begonnen pas later op de gespeelde ritmes te dansen.

Mannen spelen sabardrums en vrouwen dansen erop. Een veelgegeven verklaring voor deze arbeidsverdeling naar gender is dat het bespelen van sabar van oudsher een beroep specifiek voor Griots is. Een van de overleveringen zegt dat dit beroep ontstond tijdens oorlogvoering. De mannen die in de oorlog vochten, hadden iemand nodig om hen toe te zingen en op te juttten door opzweepende percussie en het nieuws aan de dorpelingen te brengen. Vrouwen vochten niet in de oorlogen, en zodoende waren de eerste Griots mannen (Marshall 2001: 13). Vrouwen kwamen vroeger wel mee als de vrouwen van Griots of als vermaak voor de koningin, maar ze bespeelden nooit sabardrums. Praktische redenen die hiervoor worden aangedragen, hebben onder andere met het aspect van fysieke kracht te maken. Sabarspelen is zwaar en vergt veel kracht en aangezien vrouwen in het algemeen minder sterk zijn dan mannen, houden ze het drummen in de regel minder lang vol. Ook het feit dat jongens met sabardrums opgroeien en van jongs af aan leren spelen, in tegenstelling tot meisjes die het op latere leeftijd nog vanaf het begin moeten leren, speelt hierbij een rol. Het besproken voorbeeld van sabardrums is geen uitzondering, wereldwijd komt deze ‘gendering’ van instrumenten voor (Marshall 2001: 7).

Een van de instrumenten die gebruikt werden ter ondersteuning van het gesproken woord is de sabar. Vanwege het feit dat sabars als een communicatiemiddel dienden, is hun toon of de manier waarop ze bespeeld worden op een bepaalde manier te herleiden tot een taal: “An African drum language is not such an abstract signaling code, [*als de morse code* S.S.] but rather a way of reproducing, in a specially styled form, the sounds of the words of a given spoken language” (Ong: 1977: 411).

Toen sabar nog een belangrijke rol speelde als een orale traditie, zijn de vrouwen op de door de gespeelde *paroles* ontstane ritmes gaan dansen. Sabars werden georganiseerd voor de viering van doop-, besnijdenis- en huwelijksfeesten. Deze maakten deel uit van de rites de passages die de leden van de samenleving door moesten maken om er volwaardig lid van te worden. Sabar had zo behalve een functie als communicatiemiddel ook een functie als onderdeel uitmakend van belangrijke gebeurtenissen in ieder mensenleven, zoals geboorte, doop, huwelijk en besnijdenis die ook wel *lifecycle rituals* worden genoemd. Dit heeft sabar een stevige sociale positie gegeven in de Wolofsamenleving, die zich tot op heden voortzet.

### **3.2 Actoren in relatie tot het woord: Griots**

Deze Griots ontwikkelden zich tot de dichters en musici die de eeuwenoude geschiedenis toelichtten in het ontstaan en vergaan van koninkrijken. Ze hebben een specifieke plaats in de samenleving en vroeger hadden alle regerende families er één als een symbool van hun

prestige. De Wolofelites uit de periode van de eerste Europese zeevaarders die in West-Afrika voet aan wal zetten, onderscheidden drie sociale categorieën in Senegal, die van vrijgeborenen (*Géér* of nobelen), slaven en kasten (*ñeeño*), waarbij met kaste een 'endogaam gerangschikte specialistische groep' wordt bedoeld (Tamari 1991: 223). De kaste-mensen, de *ñeeño*, specialiseerden zich van pottenbakken tot kledingmakers; alleen de Griots, de allerlaagste kaste onder de lagere kasten specialiseerden zich in het gesproken woord (Hearn 2004: 131). Gesteld wordt dat het kastensysteem van de Wolof ontstond rond de vijftiende eeuw.

Voor alle categorieën golden regels wat betreft hun activiteiten. Zo mocht een nobele niet zingen of een muzikaal instrument bespelen. Kaste-mensen werden altijd als inferieur beschouwd ten opzichte van nobelen, maar als superieur aan slaven. Ook was het kaste-mensen verboden nobelen te trouwen of seksuele relaties met hen te onderhouden (ibid.: 225-226). Het is een sociale categorie waartoe iemand toebedeeld wordt door het milieu waarin iemand geboren is en heeft niets met rijkdom of armoede te maken. Deze seksuele restricties tussen mensen van verschillende kasten, maken onderdeel uit van Appadurai's *ethnoscape* (1990), ofwel de mensen die het landschap van Senegal opmaken, omdat ze bepalend zijn voor de politiek en regels die in Senegal gelden. Griots in Senegal maken ongeveer tien tot twintig procent van de Wolofbevolking uit, waarmee ze een minderheid vormen (Tamari 1991: 224). Familienamen die aan Griots verbonden zijn, zijn Thiam, Ngom, Seck, Ndiaye, Mboup en Mbaye, om er enkele te noemen.

Griots behielden en bewaakten de traditie en zorgden dat de geschiedenis bleef leven in de harten en geesten van de mensen. Behalve het verhalen van de geschiedenis maakten Griots de mensen bewust van hun afkomst door het geslacht tot vele generaties terug te bezingen. In Mali is de traditie van lofzang dominant. Zowel mannelijke als vrouwelijke Griots zijn een belangrijk onderdeel van de Malinese cultuur. Nienke Muurling (2003: 13) zegt over de taken van *jelimusow* (vrouwelijke Griottes) in Mali:

De *jelimuso* is getuige van de statusovergang en bezingt tijdens deze gebeurtenis de individuele kwaliteiten, karaktereigenschappen én de heldendaden van de voorouders van de aanwezigen. Op die manier geeft zij de mensen een duidelijk herkenbare plaats in de samenleving en verbindt hen met de geschiedenis van hun familie en de samenleving.

Griots waren de raadsmanen van de koning en fungeerden als bemiddelaar tussen de koning en het volk. Er was toen al sprake van een wederzijdse afhankelijkheid: de koningen hadden hen nodig voor het bezingen van hun geschiedenis en de Griots hadden de koningen nodig om bestaansrecht te ontleen en om geld te verdienen. Een vergelijkbare relatie bestaat nu tussen de vrouwen (en soms mannen) die sabarevenementen organiseren en de Griots die ingehuurd worden om er te spelen. Degenen die het sabarevenement organiseren, zijn afhankelijk van de Griots voor het slagen van hun feest (iedereen wil de beste Griots inhuren) en de Griots zijn afhankelijk van de organisatoren voor hun inkomen. Ze zijn onmisbaar en spelen een grote rol bij het ophitsen en aanmoedigen van de danseressen (Hearn 2004: 136). Daarvoor worden ze onder andere ingehuurd. Enkel door de Griots, ‘de meesters van het gesproken woord’, kan blijken hoe gul een Géér is, of juist hoe gierig en dat kan consequenties hebben voor zijn status. Voor hen geldt dat ingetogenheid en vrijgevigheid de belangrijkste waarden zijn. Door daar niet aan te kunnen (of willen) voldoen, kan de Géér zijn respectabele status op het spel zetten (Heath 1994: 90; Panzacchi 1994: 194-197). Griots worden alom gerespecteerd en bewonderd vanwege hun kunst te verhalen over de geschiedenis en hun instrumenten te bespelen. Zelf nemen ze hun taak ook zeer serieus.

### *De nieuwe rol van Griots*

De recente ontwikkelingen in de Senegalese samenleving, zoals de toename van geletterdheid en de ontwikkelingen in de technologie die de verste uithoeken bereikt (de *technoscape*), maar vooral nieuwe media zoals televisie, radio en video, ofwel de *mediascape* (Appadurai 1990:8-9), maakt dat sabar als een orale traditie is veranderd. Ze bestaat nog steeds, maar heeft een andere vorm en functie gekregen. Dit is vooral terug te zien in de verschuiving in de hiërarchie van zijn verschillende onderdelen. De verhaalkunst is meer naar de achtergrond verschoven waardoor de traditionele rol van Griots is aangetast. Een Géér toezingen, levert heden ten dage niet meer zoveel op. Griots wordt soms zelfs de deur gewezen door moderne Géér die het minder nauw nemen met de traditie. De angst bestond dat met de oude generatie die uitstierf, ook de geschiedenis zou verdwijnen. Dit is echter nooit het geval geweest omdat, ondanks de toenemende educatie en technologie, Griots nog steeds een vooraanstaande positie innemen in de Wolof samenleving en erin getraind zijn de geschiedenis te onthouden en erover te vertellen (Panzacchi 1994: 193). Om hun beroep toch te kunnen blijven uitoefenen, zijn Griots met de tijd meegegaan en hebben zich aangepast door in te spelen op de toenemende vraag naar dansbare ritmes en dansbare sabaraangelegenheden. Griots hebben

hierdoor tot op heden een sterk sociaal bestaansrecht verworven in de Senegalese samenleving.

Een consequentie van deze verandering in de hiërarchie van orale traditie is wel dat Lamine Coura Fall zijn zonen niet meer kan volgen tijdens het sabarspelen. Ze spelen snel en alleen maar dansbare ritmes, geen *paroles* (woorden) meer: “Tout est mélangé maintenant. Les batteurs jouent de la musique et plus des paroles. Ils sont obligé de leurs (de dansers) suivre” (Alles wordt nu gemengd. De percussionisten spelen muziek en geen paroles meer. Ze zijn verplicht hen te volgen). De instrumenten en de ritmes zijn met andere woorden belangrijker geworden dan de teksten en de zang.

In relatie tot deze hiërarchische verschuiving van de onderdelen van orale traditie heeft ook een andere verandering plaatsgevonden, namelijk de economische basis van sabar: “(...) though Guëwel are very important as far as history and the cultural heritage are concerned, nowadays they have made themselves a nuisance by constantly asking for money” (Panzacchi 1994: 194). Muurling merkte op dat in Mali een zelfde soort ontwikkeling gaande is, waar sommige Griottes en Griots verweten wordt alleen voor geld te zingen zonder echt te weten voor wie ze zingen (2003: 19). Griots verdedigen dit door te stellen dat het hun natuurlijke voorrecht is op elk willekeurig moment een Géér om geld te vragen en geen Géér noch *toubab* kan het weerstaan hem geld te geven. Immers, de Géér hebben van oudsher een wederzijdse afhankelijkheidsrelatie met Griots. De Géér hadden hen nodig voor het bezingen van hun geschiedenis en de Griots hadden de koningen nodig om bestaansrecht te ontlenuen (de sociale status van Griots is inferieur aan die van de Géér) en om geld te verdienen. Om hun traditionele ambacht toch uit te kunnen voeren binnen het sabargenre moeten Griots nu voldoen aan de nieuwe criteria van hun opdrachtgevers.

Er bestaan tot op heden allerlei stereotypingen en vooroordelen over beiden groepen. Over Géér wordt door Griots gezegd dat ze hun geld op de bank zetten in plaats van er lekker van te eten en dat ze arrogant zijn en zich beter voelen (wat ook deels bevestigd wordt door mijn Géér informanten). Géér zeggen aan de andere kant dat Griots vies en luidruchtig zijn (Panzacchi 1994: 197) en geen geld hebben. Een Géér meisje zou haar naam bezoedelen door met een Griot jongen te gaan.

Ook zijn de seksuele restricties tussen Géér en Guëwel, die sterk leefden in de Senegalese samenleving, versoepeld. Dit wil echter niet zeggen dat ze er niet meer zijn of dat mensen zich minder bewust zijn van hun sociale achtergrond. Waarover in het volgende hoofdstuk meer. Door de toenemende populariteit van sabarmuziek en percussie, zijn Griots in aanraking gekomen met een *toubab*-milieu, waardoor ze geassocieerd werden (en worden)

met een ‘Westerse’ levensstijl, die tot op heden een heel slechte reputatie heeft vanwege het drankgebruik en de vermeende zedeloosheid (ibid.: 200).

### 3.3 Sabar vroeger en nu

Sabar is getransformeerd van een orale zangtraditie alleen beoefend door Griots in de meest populaire vrijetijdsbesteding in de vorm van dans onder alle vrijwel alle typen Senegalezen, in ieder geval in urbane gebieden. Binnen het traditionele vak van Griots dat tot op heden uitgevoerd wordt, is sabar als genre bovendien van een orale traditie waar bovenal (lof)zang het belangrijkste en omvangrijkst was, verschoven naar een toenemende nadruk op percussie. Onderdeel van de nadruk op percussie zijn ook de dansen die erop gespeeld worden en aan voortdurende verandering onderhevig zijn. Sabardans is zo sterk veranderd dat Youssou N’ dour, die geldt als de stem van het volk, erover gezongen heeft:

*Feccum sabar dou diaye sa bopp*

*A damane dou li you*

*Mane feccum sabar guéene say thier lolou daal yiwoul*

*Ndaura bin ak san ndiaye ni ka mame yi dan def ndeye san, bolé nan si woon  
soutourlo*

*Ndaura bin ak san ndiaye ni ka mame yi dan def bolé nan si woondélo*

Sabardansen betekent niet jezelf/je lichaam verkopen

Ik zeg: dat is niet netjes

Ik zeg sabardansen en je geslachtsdelen laten zien, dat is niet netjes/schaamteloos

Onze (voor)ouders dansten *ndaura bin* en *san ndiaye* (twee oude sabardansen), maar met gesloten pagne, ze lieten niet alles zien

Onze grootouders dansten ook *ndaura bin* en *san ndiaye*, en draaiden daarbij

(Youssou N'Dour et Le Super Etoile de Dakar, Vol. 12: Jamm - La Paix)

De meisjes van nu dansen zoals ze willen, ze laten alles zien. De vrouwen van vroeger wisten nog hoe ze met respect en waardigheid moesten dansen. Zij hielden nog hun pagnes bij elkaar en bedekten zich. De grootste verandering volgens Lamine Coura Fall is dat de ritmes versneld zijn en daarmee de dansen ook, waarvan *thieboudien* het opvallendst is. Vooral de oudere mannen en vrouwen in Senegal delen de mening dat er niet meer met gratie wordt

gedanst door de nieuwe generatie, maar dat het nu gaat over snelheid en explosiviteit. Door de voortdurende verandering waaraan sabarritmes alsook de dansen onderhevig zijn, zijn sommige ritmes vrijwel verdwenen, verloren van een generatie op de volgende. Andere ritmes en dansen zijn juist ontstaan. Vrijwel elke dag worden nieuwe passen gecreëerd. Elk jaar is er minstens één nationale *fecc boubess* (nieuwe dans) die wordt geïntroduceerd door de beste dansers van Senegal. Pape Ndiaye heeft ook een *fecc boubess* op zijn naam staan, evenals enkele vooraanstaande familieleden van de Griotfamilie Faye (Mbaye Dieye Faye is de vaste percussionist van Youssou N'dour).

Op het ritme van sabardrums wordt op een manier gedanst die de ritmes ondersteunt en accentueert. Er is zodoende een voortdurende wisselwerking tussen danser en drummer. Deze symbiose waarin de een niet zonder de ander kan, kenmerkt niet alleen sabar maar ook andere (West)Afrikaanse dansvormen die begeleid worden door drums. Bij djembé-dansen zien we hetzelfde patroon terug. Een goede danser danst wat de sabardrum speelt. Goede sabardrummers kijken naar de voeten van de dansers om de volgende dansbeweging goed te kunnen onderbouwen met door hun gespeelde accenten. Sabardans is het beste te omschrijven als een soort explosie van energie waarin dansers zichzelf lanceren in hoge sprongen met het rechterbeen gestrekt vooruit afgewisseld met snelle draaien om de as en gecompliceerd en razendsnel voetenwerk waarbij de armen die in tegengestelde bewegingen van de voeten draaien als de wieken van molens dienen om de bewegingen te ondersteunen. Tijdens een van mijn repetities waarin eindeloos aan de techniek van sabardans gewerkt werd, zei Pape Ndiaye me: “je armen dienen als ondersteuning om jezelf te lanceren”. Sabardans heeft een acrobatisch aspect. Los van de basisbewegingen van sabardans die acrobatiek vergen, maken veel dansers vaak ook nog een spagaat of salto voorwaarts of achterwaarts om hun solo af te sluiten. Sabardansen vergt behalve kracht, een muzikaal oor en een goede conditie vooral techniek. Een ander aspect wat gewaardeerd wordt en wat volgens velen Pape Ndiaye de beste danser van Senegal maakt, is de creativiteit die ingezet wordt om nieuwe passen te creëren. Sabardansers zijn in voortdurende ontwikkeling en onderhandeling met nieuwe ritmes en in samenwerking daarmee nieuwe passen.

De potentie van sabar om tot een modern muziekgenre uit te groeien, was altijd aanwezig, onder andere vanwege het opzweepende karakter maar ook door de flexibiliteit die sabar bezit om met haar tijd mee te gaan en zich voortdurend aan te passen aan de wensen van de dansers die zichzelf en de drummers tot het uiterste dwingen. Sabar, zowel de muziek als de dans, heeft een improvisatorisch karakter en dat is een van de redenen dat Senegalezen in hun zoektocht naar nieuwe ritmes en nieuwe dansen nooit op sabar uitgekeken hoeven te

raken. Bovendien is sabar een belangrijk onderdeel van de Senegalese cultuur. Duran (1989: 276) beschrijft in haar artikel over de groei van Youssou N'dour wat sabarritmes met de mensen doen (tijdens een concert met verschillende muziekstijlen):

Then the *tama*, the little laced drum that 'talks', would play a short burst in counter rhythm, and something magical happened to the audience- circles formed, people clapped to the rhythm, and dancers, abandoning their Shoes and partners, stepped into the centre to do the Wolof dance the Gambians call *ndaga*: lots of swinging, suggestive, hip, bottom and leg movement. Sometimes women would get so carried away with the sound of the *tama* that their wrapped skirts would fly off, and those around would shriek with laughter and delight. Everyone, including the band, looked happy and relaxed. It was as if they could finally be themselves.

Concluderend is de functie van sabardrums verschoven van een orale traditie en voornamelijk een activiteit van mannen in tijden van oorlog, naar een sociale, vrouwelijke activiteit waar het vooral om dansen gaat. Waar voorheen de nadruk lag op het gesproken woord ondersteund door de ritmes van sabardrums, is door de ontwikkeling en toename van moderne communicatiemiddelen, technologie, media en een veranderende context, het accent verschoven naar de ritmes zelf en is het gesproken woord niet zozeer verdwenen als wel van minder groot belang geworden. Het gesproken Wolof-woord is bovendien niet voor iedereen zondermeer verstaanbaar, waarover in de paragraaf over wereldmuziek meer.

Sabarritmes hadden vanaf het begin af aan de potentie uit te groeien tot populaire muziek, onder andere vanwege de complexiteit, flexibiliteit en het opzweepende karakter ervan. Vroeger werden de ritmes ingezet om te mannen op te juten in tijden van oorlogen, nu worden de vrouwen door de ritmes opgejut en aangemoedigd 'hard' te dansen. Sabarritmes hebben kunnen blijven bestaan omdat ze zich aangepast hebben aan een dansbaar genre waar steeds meer belangstelling voor is ontstaan. Bovendien hebben sabarritmes zich kunnen inpassen in een muzikaal genre, mbalax, wat steeds verder groeit. Sabarritmes voegen extra smaak en peper toe aan muziek en maakt dat mensen opspringen om te dansen, zoals het fragment van Duran hierboven mooi weergeeft.

### **3.4 De podia van sabar**

Sabar wordt op steeds meer sociale aangelegenheden gedanst en is als dansvorm één van de meest populaire vrijetijdsbestedingen van Senegalezen geworden. Doordat

sabaraangelegenheden in meer contexten beginnen door te dringen, verandert ook het publiek dat er aanwezig is. Sabaraangelegenheden beginnen bovendien steeds meer een stedelijke activiteit te worden. Mijn eigen verhuizing naar de stad is daar een sprekend bewijs van. In Dakar maakte ik op een dag meer sabars mee dan in maanden in een dorp zouden plaatsvinden. Zoals uit de paragraaf over Wolofisatie zal blijken, is sabardans oorspronkelijk een dans afkomstig van de Wolof. Dakar en omstreken wordt voornamelijk bewoond door de Wolof, wat deels het stedelijke karakter van sabaraangelegenheden verklaart. De meeste artiesten en Griots bevinden zich in stedelijke gebieden en zijn er over het algemeen meer mensen in steden die zich een sabaraangelegenheid kunnen veroorloven dan op het platteland.

Van oudsher worden sabarfeesten georganiseerd voor de viering van huwelijken en de geboorte van baby's. Het publiek bestond dan ook vooral uit getrouwde vrouwen, wat tot op heden geldt, maar er worden ook wekelijkse sabars georganiseerd door vriendinnenclubs en *tanebeers* (sabars die 's avonds plaatsvinden) voor jonge meisjes. Daarmee verjongt het publiek. Tegenwoordig worden sabars voor tal van aangelegenheden georganiseerd: politieke bijeenkomsten, bijvoorbeeld als een manier om veel vrouwen tegelijkertijd te bereiken en populariteit te bevorderen (Panzacchi 1994: 196), op *tanebeers* ter voorbereiding op een huwelijk. Ook wekelijkse bijeenkomsten ofwel *türs* georganiseerd door vrouwen worden steeds vaker door sabardrums begeleid. Bij worstelwedstrijden (samen met voetbal de grootste sport in Senegal) wordt sabar gespeeld, evenals op het feest dat gehouden wordt naar aanleiding van de besnijdenis van jongens. Bij worstelwedstrijden zijn vooral mannen de aanwezigen. Hoewel het daar niet zozeer om de sabars gaat, er andere ritmes gespeeld worden en er ook niet door vrouwen gedanst wordt, maken sabars wel deel uit van het spektakel. Nu de vraag naar sabars zo is toegenomen, zijn er nauwelijks genoeg Griots om de vraag te dekken. Voor elke sabaraangelegenheid zijn minimaal zeven percussionisten nodig, wat vermenigvuldigd met het aantal sabaraangelegenheden dat wekelijks plaatsvindt, om een groot aantal sabardrummers vraagt. Ik ging tijdens mijn onderzoek regelmatig op het dakterras in Yoff staan, een wijk in Dakar. Ik hoorde en zag dan vaak al drie sabaraangelegenheden, en dat was dan nog alleen maar in mijn wijk binnen Yoff. Alleen al in Dakar vinden elk weekend tientallen *baptêmes* (doopfeesten) plaats. Zelfs *toubabs* (blanken) zijn op sabaraangelegenheden aanwezig. Door de verscheidenheid aan vormen waarin sabaraangelegenheden nu plaatsvinden, is het publiek niet alleen veranderd, maar vooral pluriformer geworden. Er zijn nu mannen aanwezig, op worstelwedstrijden, jonge meisjes op *tanebeers* en oudere vrouwen op *mbootay*, waarover in de volgende paragraaf meer. Het publiek is in verhouding bovendien toegenomen door de groei die het sabargenre doormaakt.

Ook Griots hebben zich verplaatst. Door contact met de westerse wereld en de ontwikkeling van de moderne sector, lijkt het belang van kaste en de scheiding die van oudsher tussen hen en de andere categorieën geldt, minder te leven in de samenleving. Bovendien bestaat er geen categorie meer van slaven. Mensen behorend tot lage kasten hebben de mogelijkheid gekregen een westerse opleiding te volgen, waardoor ze toegang hebben gekregen tot overheidsfuncties die ze effectief inzetten om autoriteit over nobelen uit te oefenen. Griots hebben bovendien toegang verkregen tot de politiek door als raads mannen voor belangrijke politici te fungeren, waarvan El Hadj Mansou Mbaye ‘Griot van de president’ de belangrijkste is. Politici hebben hier ook belang bij. Voor hen is openlijk rondlopen met een Griot en hem rijkelijk belonen in hun eigen belang: hiermee tonen ze binding met het volk en hun cultuur, waardoor ze stemmen kunnen winnen (Panzacchi 1994: 197). Hiermee wordt de wederzijdse afhankelijkheidsrelatie tussen Griots en hun superieuren (meestal Géér) nogmaals onderstreept. Ik heb bovendien opgemerkt dat Griots zich hebben verplaatst naar de door vrouwen georganiseerde sabaraangelegenheden.

### **3.5 Sabar en geld**

Van groot belang is het geld dat rouleert op sabaraangelegenheden, bovenal omdat de economische basis van sabar als genre is veranderd. Appadurai spreekt in dit verband van het belang zijn *finanscape* (1990: 8-9) apart te noemen, waarmee hij de (globale) financiële stromen of overboekingen bedoelt, die bij sabaraangelegenheden essentieel zijn, hoewel nu op een andere manier dan vroeger.

Griots werden ten tijde van de Wolofkoninkrijken door hun beschermheer voor hun diensten betaald in de vorm van goederen, als vee, sieraden, stoffen, voedsel of zelfs slaven. Sommige nobelen namen Griots zelfs op in hun huishouden en zorgden een leven lang voor ze (Panzacchi 1994: 190). Griots en nobelen (Géér) bevonden zich altijd in een symbiotische relatie waarin de een niet zonder de ander kon. Géér zijn afhankelijk van Griots voor hun reputatie en Griots zijn afhankelijk van Géér voor hun inkomsten. Griots kunnen iemands reputatie maken of breken en de enige manier om gulheid te verkondigen is door een Griot rijkelijk te belonen. Griots konden te allen tijde beroep doen op hun beschermheer. Met de komst van de Europeanen nam de welvaart van de Géér af, waardoor er niet meer op hen kon worden gerekend als een bron van inkomsten. Griots lieten zich door de Europeanen opleiden en wonnen zo posities in de handel en als raads mannen en woordvoerders (ibid.: 192).

Met de verschuiving van lofzang naar dansbare ritmes, zijn de Griots op nog een andere manier geld gaan verdienen. Op sabaraangelegenheden wordt niet bezuinigd. De

kosten die gemaakt worden om een sabar te organiseren, lopen uiteen van de huur van de stoelen, tot het eten voor de gasten, tot het inhuren van de sabarspelers. Hoewel het voornamelijk vrouwen zijn die sabars organiseren, zijn het mannen die sabars financieren, met uitzondering van de paar rijke vrouwen die zelf sabars bekostigen en op politieke bijeenkomsten en worstelwedstrijden na (politiek is een door mannen gedomineerd terrein in Senegal en worstelen een mannensport), Een man en zijn familie bekostigt de baptème van en het huwelijk met zijn vrouw. In het vorige hoofdstuk zette ik uitvoerig uiteen hoe vrouwen weinig tot geen beschikking hebben over financiële middelen. Ook voor de bekostiging van een sabar hebben de meeste vrouwen geen geld. Mannen leren van jongs af aan dat sabaraangelegenheden erbij horen. Geen vader misgunt zijn kind noch de kersverse moeder een baptème (doopfeest), mits hij de middelen heeft uiteraard. Een man zal zich liever in de schulden steken om een sabaraangelegenheid te bekostigen dan het af te blazen. Dat is schaamtevol en in strijd met het sociale bestaansrecht van sabar. Sabaraangelegenheden zijn een dermate essentieel onderdeel van de viering van vrijwel elke sociale aangelegenheid, dat ze deel uitmaken van de sociale werkelijkheid en een legitieme plek innemen in het landschap van Dakar; waarover later meer. Geen huwelijk of baptème is echt geslaagd zonder sabarspelers.

De bekostiging van sabaraangelegenheden impliceert niet dat mannen er aanwezig zijn. Hun rol is enkel en alleen de bekostiging. Mannen leren geen belangstelling te tonen voor sabars en lopen er meestal aan voorbij, hoewel sabars midden in de publieke ruimte plaatsvinden en vaak de doorgang blokkeren. Mannen hebben bovendien nog een andere reden om aan sabars voorbij te lopen. Als het zijn huwelijksfeest is en hij zou er zelf aanwezig zijn, zouden de aanwezige bruiloftsgasten de bruidegom alleen maar om meer geld vragen. Na dit huwelijksfeest in de vorm van een sabar, gaat de bruid naar haar mans huis. Bingui vertelde me dat ze deel uitmaakte van een vriendinnenclub die na het huwelijksfeest de bruid alvast hadden opgesloten in de slaapkamer en de deur geblokkeerd, net zo lang totdat de bruidegom het geld dat geëist werd om naar zijn bruid te mogen, betaald had. In hun geval bedroeg het losgeld honderdvijftig euro, een aanzienlijk bedrag in de Senegalese context.

Sabaraangelegenheden zijn enorme kostenposten waar de meeste Senegalese mannen lang voor moeten sparen. Ze worden bovendien steeds groter en spectaculairder. Bingui vertelde me dat als een nichtje bijvoorbeeld voor een miljoen CFA trouwde (omgerekend is dat ongeveer vijftienhonderd euro), de volgende in de familie haar zou moeten overtreffen. Een consequentie is dat sabaraangelegenheden hierdoor steeds duurder worden, tot grote ergernis van de mannen die ze bekostigen.

Sabaraangelegenheden zijn terreinen (misschien voor het merendeel van de vrouwen in Dakar wel het enige) waar vrouwen wel beschikking hebben over geld. Het geld dat rouleert op sabars maakt onderdeel uit van een netwerk van vrouwen. Het is een systeem van reciprociteit. Alle vrouwen die naar een huwelijksfeest gaan geven een bijdrage in de vorm van geld of een cadeau. Vrouwen die de ene keer te gast zijn, zijn de volgende keer wellicht zelf bruid en dan rouleert het geld wederom onder vrouwen onderling. Hoewel het geld in de meeste gevallen uit mannenhanden komt (de man geeft zijn vrouw het geld om aan de bruid te geven), blijft het onder vrouwenhanden als het eenmaal in de sabaraangelegenheid is binnengebracht. Tweederde van de vrouwen maakt deel uit van de informele economie, schreef ik in hoofdstuk 2. Sabaraangelegenheden zouden kunnen worden beschouwd als onderdeel hiervan uitmakend:

“To finance their economic activities women in Dakar resort to informal networks and mutual-aid associations and capitalize on reciprocal donations at family celebrations” (Castaldi 2006: 73<sup>6</sup>).

Geld dat verder altijd schaars is, circuleert op sabaraangelegenheden in grote bedragen. Marleen de Witte merkte hetzelfde uitbundige uitgavenpatroon op bij begrafenisrituelen van de Asante in Ghana: “The elaborate funeral celebrations during which nu trouble or expenses are spared contrast sharply with the daily struggle for the primary necessities of life” (2001: 5). Griots, de sabardrummers die door de vrouwen worden ingehuurd om het feest tot een succes te maken, leveren hier een bijdrage aan. Door bepaalde gasten te bezingen (als een Griot je toezingt, ben je verplicht iets te geven, waarover in de volgende paragraaf meer) en het publiek diep in hun buidel te laten tasten, worden de bedragen die rouleren steeds hoger.

Sabaraangelegenheden gelden ook als een manier om mensen te betrekken in sociale projecten. Op deze *mbootaay*, waarin vrouwen uit eenzelfde buurt samenkomen met het doel geld in te zamelen voor een goed doel, zoals een gezondheidskliniek, circuleert meer geld dan op andere sabars vanwege dit doel. Ook kan het zijn dat een sabaraangelegenheid aan iemand wordt opgedragen. Dat is een grote eer maar brengt ook een financiële verplichting met zich mee, omdat de benoemde een grotere bijdrage moet leveren aan de sabaraangelegenheid om deze titel te verdienen (Castaldi 2006: 75).

Het zal niet verbazen dat ook nieuw geld Senegal bereikt door het toenemende aantal mannen dat in Europa leeft en woont en een Senegalese vrouw en achterban onderhoudt. De komst van dit nieuwe geld maakt dat sabaraangelegenheden steeds duurder zullen blijven

---

<sup>6</sup> afkomstig uit bundel Ministère de la Femme 1993; Bop 1995

worden. Dit betekent echter niet dat de opkomst van de geldeconomie en de komst van nieuw geld uit Europa het ‘traditionele’ systeem van reciprociteit heeft doen verdwijnen. Geld is in het systeem van reciprociteit opgenomen, maar ook als er geen geld voorhanden is, geldt het systeem: “Many tasks are done, without any payment, on basis of social relationships and the hope of future reciprocity” (de Witte 2001: 104). Beide bestaan naast elkaar, waardoor met de komst van meer en nieuw geld de bedragen die circuleren binnen het systeem van reciprociteit alleen maar toenemen.

### **3.6 Sabar in perspectief: globalisering en de verspreiding van sabar wereldwijd**

In de tijd van de Wolofkoninkrijken konden Griots niet leven van de opbrengsten van hun traditionele ambacht sabardrums te bespelen. Velen hadden ander werk naast hun traditionele ambacht. Voor de tijd dat er sabaraangelegenheden georganiseerd werden, zongen Griots hun beschermheren toe. Daar werd wat kleingeld mee verdiend, maar nauwelijks genoeg om van te leven. Met de opkomst van de dansaangelegenheden, hebben steeds meer Griots sabardrums leren te bespelen en worden nu in plaats van *paroles* vooral dansritmes geleerd en gespeeld. De toename en populariteit van sabaraangelegenheden, maakt dat daar steeds meer geld circuleert. Er vinden zoveel sabaraangelegenheden plaats, dat de vraag het aanbod bijna overstijgt, waardoor nu een ontwikkeling op te merken is waarin Géér jongens op jonge leeftijd opgenomen worden in een Griotmilieu en sabardrums leren spelen.

Ook neemt de bekendheid van Griots en hun muziek en percussie in Europa grotere vormen aan, wat meerdere effecten heeft waarvan ik er twee noem. Niet alleen kunnen Griots wederom leven van hun ambacht (velen zijn beroepsmuzikant, danser of zanger) en brengen ze geld mee terug uit Europa om de nobelen af te troeven, ook verandert hun status hiermee. Waar Griots in de eigen samenleving inferieur zijn aan nobelen en de sociale status vrij laag is, levert hun Griotnaam hen in Europa wel een hoge status op. Griots kunnen hun sociale identiteit inzetten om er meer geld en roem mee te vergaren. Griots zijn de bewaarders en levende archieven van de samenleving, waar steeds meer oog en belangstelling voor bestaat vanuit de hele wereld. In combinatie met een in toenemende mate multiculturaliserende Westerse samenleving waar elk jaar meer culturele festivals voor muziek en dans plaatsvinden, levert dit voor Griots steeds meer werk, geld en status op. Waar de oudere generatie Griots hun afkomst liever verdoezelden, romantiseert de nieuwe generatie het Griotberoep en komt er met trots voor uit. Lamine Coura Fall merkte op dat de Géér niet langer de rijkeren en vooraanstaanden zijn: “Soms komen de Géér bij ons om geld vragen,

omdat we nu rijker zijn en in Europa hebben gereisd”. Een reis naar Europa is in alle gevallen statusverhogend - mits er geld mee terug wordt genomen.

De meeste Senegalezen die Europa bereiken, waaronder ook Griots, zijn mannen die hun leven wagen om een beter leven te creëren en geld op te sturen naar hun talrijke familieleden. Met de Griots die het Westen bereikten, verspreidt sabar -zowel dans als percussie- zich, evenals het in Senegal populaire *mbalax* genre, dat vooral via de muziek van Youssou N’dour in het Westen bekend werd. Ook dansleraren die zelfbenoemd zijn en geen dans- of Griotachtergrond hebben profiteren van de toenemende bekendheid en populariteit van Griots wereldwijd en de toename in Afrikaanse dans- en percussielessen. In de Europese context hebben dit soort zelfbenoemde dansleraren een status die niet meer toebedeeld (‘ascribed’) is, zoals geboren Griots wel hebben, maar een zelfbereikte (‘achieved’) status.

Mijn eerste lessen in sabardans waren van een mannelijke danser die niet Griot is. Waar het in Senegal een zware afweging is om geld, roem en plezier voor status en respectabiliteit in te leveren, speelt dat in het westen geen rol. Buiten het kastensysteem en het culturele systeem van Senegal, dat bepaalt dat sabar een vrouwendans is en dat dansen en drummen alleen voor Griots is, vervagen grenzen en regels. Alles lijkt dan mogelijk, immers de restricties vallen weg en sabar wordt nog meer een manier om geld te verdienen, net als elke andere baan. Het westen kan een versterkende invloed hebben op de artiestenidentiteit. Door de weggevallen restricties treden sommige artiesten in het westen op de voorgrond. Het is niet meer schaamtevol om te dansen, zingen of drummen waardoor het artiestenimago in Europa omarmd kan en mag worden. In de eigen samenleving is de sociale status van Griots van oorsprong laag, terwijl Griots in Europa worden gewaardeerd door de belangstelling die bestaat voor wereldmuziek. Deze waardering beïnvloedt de veranderende status van Griots, waarvan de gevolgen zowel in het westen als in Senegal te aanschouwen zijn.

De achterblijvende familie die het geld ontvangt hoeft bovendien niet te weten dat hun zoon in Europa of Amerika dansleraar is. Geld is een versoepelende factor. Veel van de dansers die ik sprak hebben moeten breken met hun familie om hun beroep voort te kunnen zetten. Veel ouders die aanvankelijk niet akkoord waren met hun dansende zonen of dochters, stellen hun mening bij zodra de eerste successen geboekt worden en het geld aan hen afgedragen.

Om deze paragraaf af te sluiten met de woorden van Lamine Coura Fall: “La culture n’a pas des frontières. Les gens de cette génération ne savent même pas ce qu’ils jouent! Tout le monde joue et danse maintenant”. (Cultuur kent geen grenzen. De mensen van deze generatie weten niet eens wat ze spelen! Iedereen speelt en danst nu).

### *Proces van Wolofisatie*

De ontwikkelingen van sabar die zich aanvankelijk binnenslands aandeden, zijn onder andere terug te herleiden op een langdurig proces van Wolofisatie in Senegal. Dit is een proces waarbij een nationale culturele assimilatie met de Wolofcultuur ontstond. Dit proces valt onder Appadurai's *ethnoscape* (1990) en speelt een grote rol in de Wolofisatie van Senegal en door dit proces, waar deze paragraaf uitgebreid op in gaat, is sabar uitgegroeid tot een Senegalees nationaal product op de wereldmarkt.

De Wolof zijn een etnische groep in Senegal die zich vooral bevinden in het noorden rond Saint Louis en de regio van Dakar en Thiès. De Wolofsamenleving kenmerkte zich voor de komst van de Europeanen door vorstendommen, die de Wolofkoning Ndiadian Ndiaye wist te herenigen tot een groter geheel: Dyolof. Dit rijk besloeg het gebied van de monding van de rivier de Senegal in het noorden tot de Gambia in het zuiden. In het midden van de zestiende eeuw viel dit uiteen en bleven vier afzonderlijke Wolofstaatjes bestaan: Walo (Oualo), Baol, Kayor en Dyolof. De Wolofsamenleving kenmerkte zich door een sociaal systeem van stratificatie en hiërarchie, zoals eerder bleek. De Wolofstaten hebben lang stand kunnen houden: pas in het midden van de negentiende eeuw begon hun macht af te nemen, onder invloed van de Franse overheersing. Echter, tot op heden is de Senegalese samenleving een in grote mate geclassificeerde en hiërarchische, wat voor een groot deel voortkomt uit het sociale systeem van de Wolof (Markovitz 1970:83). De Wolof maken ongeveer de helft van de Senegalese bevolking uit, waarvan de andere helft bestaat uit de Toucouleur, de Sérèr, de Diola, de Mandingo en de Poulaar (Fulani).

De geografische ligging van de Wolof bleek gunstig, want met de komst van de Europeanen in Senegal, waren de Wolof de eersten die met hen in contact kwamen en later handelsrelaties met hen onderhielden. Dit heeft de Wolof in zekere zin een permanente voorsprong gegeven op de andere bevolkingsgroepen, vooral omdat de inwoners van Dakar en Saint Louis beschouwd werden als Franse onderdanen en daardoor veel meer rechten hadden dan de andere inheemse bevolkingsgroepen.

De Wolof zijn een van oorsprong animistische bevolkingsgroep. Ze hebben zich echter in de loop der tijd laten bekeren door de Poulaar of Toucouleur die de eerste religieuze kruistochten in West-Afrika leidden. Echter, tot op heden kent de Senegalese vorm van de Islam animistische invloeden, waarvan het dragen van beschermende amuletten tegen het geroddel van anderen of ter bescherming van ziekte uitingen zijn (Sow 2003: 70).

Het gegeven dat vrijwel elke Senegalees sabar weet te dansen, komt voort uit een langdurig proces van Wolofisatie in Senegal. Wolofisatie is een term als eerste benoemd door

Mamadou Diouf en Momar Coumba Diop en betekent het eerste proces van nationale culturele integratie van postkoloniaal Senegal (1990, geciteerd in Castaldi 2006: 13). Het refereert aan de toe-eigening van culturele elementen die door andere etnische groeperingen historisch werden geassocieerd met de Wolofetniciteit. Het refereert bovendien aan een proces waarin de niet-Wolof de Woloftaal als hun eerste taal zijn gaan gebruiken. Hoewel er minstens twintig talen in Senegal gesproken worden, waarvan er zes als officiële taal gelden, buiten het Frans dat als eerste officiële taal geldt, is Wolof de taal die door de meeste Senegalezen gesproken wordt. Verschillende verklaringen zijn van toepassing. De Wolof waren de eersten die met Europeanen in contact kwamen en handel met hen voerden in voornamelijk door Wolof gedomineerde gebieden. Hierdoor werd het Wolof de voertaal in de handel. Bovendien groeide de taal verder door huwelijken tussen Wolof en niet-Wolof. Ook werd de pindaproductie voornamelijk beheerd door Islamitische broedersschappen (voornamelijk Mouriden), waardoor een verdrag tussen hen en kolonisatoren ontstond. De Mouriden gingen gelden als een bemiddelaar tussen de inheemse bevolking en de koloniale staat en dit proces ging hand in hand met Wolofisatie, beredeneren de auteurs (geciteerd in Castaldi 2006: 77-79).

Vanuit deze linguïstische oriëntatie naar het Wolof ontstond ook een zekere culturele assimilatie met de Wolofcultuur. De Woloftaal werd zo een teken van transetnische identiteit (ibid.). Bovendien suggereren Diouf en Diop dat Wolofisatie een politiek proces is geweest waarin het Wolof-Moslim model als de hegemone culturele en politieke vorm, omarmd door de natiestaat, is gaan gelden. Deze combinatie van ontwikkelingen en processen heeft ertoe geleid dat de Wolof als de meest dominante groep zijn gaan gelden in Senegal.

Sabardans maakt onderdeel uit van dit proces van Wolofisatie omdat *sabar* van oudsher een dans is van de Wolof, die toegepast is door vrouwen van verschillende etnische achtergronden:

While the *sabar* complex historically belongs to the Wolof and Sérèr ethnic groups, *sabar* dancing has become the predominant expressive idiom of Dakarais (...) The popularity of *sabar* music and events in the life of the city points to the Wolofization of dance: regardless of the ethnic identity of the social subjects, *sabars* are part of the expressive repertoire of Dakarais (ibid.: 76).

Het proces van Wolofisatie, dat begon als een linguïstische ontwikkeling, is uitgegroeid tot een proces waarbij het oorspronkelijke culturele complex van de Wolof omarmd is door andere etnische groepen.

### *Sabar als wereldmuziek*

De term wereldmuziek staat voor de meeste mensen voor muzikale diversiteit, ofwel het idee dat muziek haar oorsprong kent in alle verschillende regio's, culturen en historische formaties. "World music thus circulates broadly in a liberal, relativist field of discourse while in a more specific way it is an academic designation, the curricular antidote to the tacit synonymy of "music" with western European art music"(Keil en Feld 2005: 266).

Tegenwoordig geldt de term wereldmuziek als een commercieel label dat toegepast kan worden op alle muziek afkomstig uit het niet-westen. De strijd die zich binnen deze discussie afspeelt, betreft voornamelijk de kwestie van toe-eigening en authenticiteit: van wie is de muziek? Waarop het antwoord meestal luidt: van ons/mij.

Erlmann (1999: 6) benadert de rol van muziek in een globaliserende wereld als een toonaangevend middel om nieuwe tijd-ruimte relaties samen te brengen onder dezelfde groep. Muziek staat niet langer voor iets buiten zichzelf, maar muziek wordt een medium dat bemiddeling bemiddelt: "(...) music in global culture, by dint of a number of significant shifts in the production, circulation, and consumption of musical sounds, functions as an interactive social context, a conduit for other forms of interaction, other socially mediated forms of appropriation of the world".

Sabarritmes, in de vorm van mbalax, hebben niet lang geleden door Youssou N'Dours muziek en zijn samenwerking met onder andere Peter Gabriel de kans gekregen op wereldniveau door te breken. Populaire Senegalese muziek is daarmee niet alleen onder het label wereldmuziek geplaatst, maar zich bovendien toegeëigend door de Senegalese bevolking. Na een lange periode van overheersend Europese muziek in de Senegalese muziekstijl, wordt eind jaren zeventig onder leiding van Youssou een nieuwe muzikale trend gezet die teruggaat naar lokale muziekstijlen en instrumenten en het zingen in de eigen taal in een beweging weg van de Europese muziekstijl (Duran 1994: 276). Het toenemende gebruik van de *tama* en sabarritmes in populaire muziekstijlen in Senegal maakt dat Senegalezen zich zijn gaan identificeren met hun muziek. Mbalax raakte in de mode, sterker nog mbalax wordt steeds 'Senegaleser', waarmee ik bedoel dat mbalax steeds meer klinkt als sabarpercussie en daardoor veel wegheeft van de tanebeers die in de straten van Dakar plaatsvinden. Opkomende sterren als Pape Ndiaye Thiopet en Salam Diallo zingen voornamelijk *taasu* en gebruiken meer sabarinstrumenten dan muziekinstrumenten in hun muziek. Er komt altijd een moment tijdens een concert dat de sabarinstrumenten naar voren gehaald worden, de dansvloer leeggeruimd en de beste dansers naar voren springen. Daarom doet het denken aan de straatsabars van Dakar.

Zoals ik eerder besprak, heeft het traditionele beroep van Griots, namelijk lofzang, in Senegal al plaats moeten maken voor muziek, ritme en dans. In de context van wereldmuziek speelt dit wederom een rol. Eerder stelde ik dat door de toename in moderne communicatiemiddelen en moderniseringsprocessen in de techniek, het gesproken woord van minder groot belang is geworden. Taal heeft hier ook invloed op. Westerse oren verstaan Wolof niet. Zodoende gaat de betekenis maar ook de oorspronkelijke functie van lofzang verloren. Muziek, dans en ritmes zijn wereldwijd wel verstaanbaar, hoewel ook binnen het ritmegenre een en ander aangepast moet worden voordat het geschikt is voor Europese oren.

De muziek van Pape Ndiaye Thiopet bereikt Europa nooit in de hierboven beschreven hoedanigheid via wereldmuziek labels als putumayo records. Alleen Senegalezen verhandelen deze 'pure mbalax' door naar Europa voor hun landgenoten aldaar. Muziek die Europese huishoudens wel bereikt moet eerst verwerkt worden tot een 'Europese' versie, wat altijd betekent dat het geluid van de sabardrums naar de achtergrond verdwijnen en het tempo vele malen vertraagd wordt. Aangenomen wordt dat Europese oren pure mbalax niet aankunnen. Deze muziek lijkt in de verste verte niet meer op de 'pure' mbalax, het eigenlijke muziekproduct van Senegal. Ook Youssou maakt andere muziek op een westers podium voor westers publiek dan bijvoorbeeld in zijn eigen club Thioossane in Dakar en tijdens zijn concerten in Bercy (Parijs) voor Senegalees publiek. Senegalese muziek die het westen bereikt onder het label van wereldmuziek, is over het algemeen niet de muziek waar de Senegalezen zelf naar luisteren. Senegalese muziek is zo voortdurend in onderhandeling en onder invloed van dominante (westerse) muziekstijlen. Mbalax is de essentie van de Senegalese muziekcultuur maar kan de westerse muziekwereld niet bereiken in die vorm, omdat het niet voldoet aan het geluid dat wereldmuziek wordt genoemd, waardoor toch minder plek is voor een 'eigen' geluid dan geclaimd wordt. Mbalax transformeert in de onderhandeling tussen Senegalese en Europese muziekstijlen. Uit deze onderhandeling en interactie blijkt dat 'lokale' muziekstijlen nooit voortkomen uit of toegeschreven kunnen worden aan een vaststaande, gedefinieerde plaats (Erlmann 1999: 8).

### ***Globalisering versus lokalisering***

Deze onderhandeling over de toe-eigening van muziekstijlen zoals in het geval van mbalax, komt voort uit de discussie over globalisering versus lokalisering. Het sabargenre transformeert in een globaliserende context. Het originele product van sabar en de nationale toe-eigening vraagt echter om een nader onderzoek. We moeten ons afvragen wat lokaal precies inhoudt in het geval van het sabarcomplex. De kwestie in dit geval is immers: over

welke lokalisatie hebben we het precies? Sabardans is van oudsher een Wolofdans, net zoals ook alle andere etnische groeperingen in Senegal hun eigen dansen hebben. Door het steeds dominanter worden van de Wolofcultuur, die zich zoals besproken niet alleen uit in een linguïstische dominantie maar ook in de overname van het sabarcomplex door vrijwel alle bevolkingsgroepen van Senegal en met name in de grotere steden van Dakar, Saint Louis, Thiès en Khaolack, is de Wolofcultuur de nationale van Senegal geworden. Althans, op een bepaald niveau. Zoals ook de Woloftaal als een lingua franca geldt, als een taal die alle bevolkingsgroepen op een bepaald niveau (tussen Frans en de lokale talen in) verenigt, kan sabar ook beschouwd worden als een uitdraging van een geheel naar buiten toe. Sabar wordt naar buiten toe gebracht als zijnde de belichaming van dé nationale Senegalese cultuur en identiteit. Van binnenuit (Senegal) in relatie tot het perspectief van buitenaf (op een mondiaal podium) neemt sabar deze vorm aan. Op lokaal niveau, dat wil zeggen binnen Senegal zelf, wordt sabar toegeëigend, echter bovenop de eigenlijke lokale identiteit van niet-Wolof groepen. Sabar, als onderdeel uitmakend van de Wolofcultuur is in feite geen lokaal product voor de niet-Wolof groepen. Het lokale karakter van sabar is dan een relatief begrip dat eigenlijk alleen toepasbaar is op de Wolofgroep, die hoewel het de grootste bevolkingsgroep van Senegal is, niet voor de nationale belichaming van het culturele erfgoed van Senegal staat. Zodoende kan er in feite alleen gesproken worden van een ge-Wolofiseerde en een Europese versie van het sabarcomplex en daaraan vastklevend het muziekgenre mbalax. Bovendien is het sabarcomplex in haar huidige vorm een voornamelijk urbane activiteit en dansvorm geworden. Gezien de genoemde ontwikkelingen en veranderingen waaraan sabar onderhevig is en is geweest, is het niet verwonderlijk dat de genderverhoudingen binnen het sabargenre zijn veranderd. Deze veranderingen zijn te plaatsen binnen alle invloeden waar sabar aan onderhevig is, zowel nationaal als internationaal. Deze verschuivingen binnen de genderrollen uiten zich bovenal in het feit dat er een toenemend aantal mannen is dat begint te dansen op sabaraangelegenheden.

### **3.7 Concluderende paragraaf**

Sabar als genre is sterk van vorm en karakter veranderd onder invloed van moderniseringsprocessen en processen van globalisering. De traditionele hiërarchie binnen orale tradities van zang, muziek en woord (Kersenboom 1995) is verschoven door de ontwikkelingen binnen de *technoscape*, *mediascape* en *finanscape* (Appadurai 1990). Het gesproken woord is op de achtergrond geraakt, wat directe implicaties heeft gehad voor het traditionele beroep van Griots. Zij hebben zich aan moeten passen aan de nieuwe vorm en

vraag van sabar om hun traditionele beroep uit te kunnen blijven oefenen. De consequentie daarvan is dat Griots zich hebben verplaatst naar de door vrouwen georganiseerde sabaraangelegenheden en zich georiënteerd hebben op dansbare ritmes ten koste van *paroles*. Van grote invloed is de *financscape* (ibid.: 8-9), ofwel de stroom van financiële middelen. In sabaraangelegenheden en dansbare ritmes zit meer geld dan in het toezingen van een Géér. Op sabaraangelegenheden circuleert bovendien steeds meer geld. Griots verdienen tegenwoordig op sabars hun brood en dragen bij aan de roulatie van geld door het publiek diep in hun buidel te laten tasten. Een consequentie hiervan is dat de voormalige hiërarchie binnen de orale traditie van Senegal verschoven is naar een beeld waar dans op de eerste plek is komen te staan, gevolgd door het instrument, met het gesproken woord op de laatste plaats.

Het zijn voornamelijk vrouwen die sabaraangelegenheden organiseren en het geld dat er rouleert, maakt deel uit van hun informele economie. Het is een systeem van reciprociteit, waarmee vrouwen elkaar te hulp staan in de hoop op toekomstige reciprociteit. Ook de komst van nieuw geld, door de toenemende financiële overboekingen van Senegalezen die zich in vooral in Europa hebben gevestigd, maakt dat de bedragen die op sabaraangelegenheden circuleren en de kosten die ze met zich meebrengen, cumulatief toenemen.

Ook hebben genoemde veranderingen implicaties voor gender. Sabardans is van oudsher van vrouwen, en voor mannen taboe. Doordat het sabarcomplex onderhevig is aan invloeden van buitenaf vindt er een vervaging plaats van voorheen strikte mannen- en vrouwendomeinen. Mannen hebben sabardans internationaal op verschillende podia gebracht en vrouwen beginnen buiten het hun aangewezen privé-domein te treden doordat ze onder andere de opdrachtgevers zijn van Griots, hun eigen sabaraangelegenheden organiseren en binnen dat domein geld beheren. Ook vindt er een vervaging plaats van de strikte scheiding tussen verschillende kasten. Waar vroeger alleen Griots het ambacht in handen hadden te kunnen dansen, drummen en zingen, danst nu iedereen (in de woorden van Lamine Coura Fall). Niet-Griots worden zelfs opgeleid in Griot families om te leren spelen of dansen.

Sabar heeft de kans gekregen buiten eigen landsgrenzen te treden. Hierbuiten profileert sabar zich onder invloed van de dynamiek van globalisering als de nationale identiteit van Senegal. Echter, het debat over globalisering versus lokalisatie wijst uit dat sabar geen nationaal lokaal product is, maar een dans van de Wolofgroep, die door een proces van Wolofisatie overgenomen is door vrijwel alle etnische groeperingen. In sabar zit geld en sabar brengt mensen zelfs tot in Europa. Sabarpercussie en het afgeleide muziekgenre mbalax transformeert in Europa tot een ander soort muziek. Dit leidt er toe dat sabar, zowel muziek als dans, voor meer mensen toegankelijk is (in Senegal maar ook internationaal) en daardoor

van vorm verandert. Met deze verandering van vorm en onder invloed van moderniserings- en globaliseringprocessen, meer specifiek de *technoscape*, *mediascape* en *finanscape* (Appadurai 1990), is ook de betekenis en functie die sabar ooit had niet meer dezelfde.



*Elhadji Ndiaye, een van mijn informanten en tevens een danser waar ik soms mee optrad. Strand van Yoff, Dakar.*

## Hoofdstuk 4: Genderpolitiek in sabar

### Inleiding

In hoofdstuk 3 is gender met betrekking tot sabar al meerdere malen ter sprake gekomen; vrouwen als organisatrices en opdrachtgevers van sabaraangelegenheden, vrouwen die sabar van oudsher dansen en mannen die door beginnen te dringen op dit oorspronkelijke vrouwendomein. In dit hoofdstuk komt de nadruk te liggen op de actoren van sabar. Dansen is, hoewel plezierig, altijd problematisch. De consequenties waar dansers en danseressen van sabar mee te maken hebben, worden in dit hoofdstuk uitgelicht.

Ik heb al deels besproken hoe sabar van betekenis is veranderd door de genderverschuivingen die in de Senegalese samenleving hebben plaatsgevonden. Onderdeel uitmakend van genderverschuivingen is de opkomst van mannen die op sabaraangelegenheden dansen. Ik leid eerst in wat het verschil is tussen Griots die dansen en niet-Griot mannen en op welke manier het onderscheid gemaakt wordt: wat Griots wél de vrijheid geeft om te dansen en niet-Griot mannen niet. Dit onderscheid tussen verschillende categorieën van mannen is essentieel, zoals zal blijken, om te kunnen begrijpen waaraan niet-Griot mannen die dansen zoal onderhevig zijn.

### 4.1 Griots op de dansvloer

Sabardans is van oudsher een vrouwendomein. Tot op heden waren het voornamelijk vrouwen die op de sociale aangelegenheden van sabars de aanwezigen en de danseressen zijn, samen met de Griots die onmisbaar zijn voor een sabaraangelegenheid. De Griots die ingehuurd worden om te spelen zijn de enige mannen die zonder statusverlies ook mogen dansen. Hun dansen maakt soms onderdeel uit van hun muzikale performance: eerst tonen ze hun vaardigheden *achter* de drum en later, om het feest nog verder op te juttten, maken dansen Griots een solo *voor* de drums. In het vorige hoofdstuk zette ik uiteen dat seksuele restricties tussen Griots en niet-Griots een belangrijk aspect zijn van de Senegalese samenleving. Tot op heden spelen deze restricties een grote rol en ik noem ze, omdat ze onder andere verklaren waarom Griots wel op sabaraangelegenheden aanwezig mogen zijn zonder schade aan hun reputatie op te lopen, en andere mannen tot voor kort niet.

In een van mijn interviews met Lamine Coura Fall, vertelde hij me dat al zijn vier vrouwen Guëwel (een andere benaming voor Griot) zijn, zoals hijzelf. Hij wil niet met een Géér (nobe) trouwen, vertrouwde hij me toe. Hij wil het culturele erfgoed dat in zijn familie leefde, overdragen binnen zijn eigen kaste. Er zijn ook veel Géér die nooit met iemand met

een Guëwel achtergrond zouden trouwen, zelfs als diegene geen actieve Griot is (niet iedereen afkomstig uit een Griotfamilie kiest voor een actieve beoefening van hun traditionele beroep). Pape Sidibe, die Géér is, moest zijn vader bijvoorbeeld op diens sterfbed beloven nooit met een Guëwel vrouw te trouwen. Mijn informant Oumar Fandy Diop echter, afkomstig uit een grote Griotfamilie in Saint Louis, trouwde een Toucouleur, die behalve dat ze niet Griot is, ook nog van een andere etnische groep afstamt. Door deze huwelijken onderling zijn er mensen die een van oorsprong Griotnaam dragen, terwijl ze in feite Géér zijn. Elk individu gaat anders om met deze kastenrestricties, die hoewel in mindere mate, zeker voortleven in de Senegalese samenleving.

Op de door vrouwen georganiseerde feesten maakt juist deze verdeling dat van oudsher Griots de enige mannen waren die op sabars aanwezig mochten zijn. Sabardrummers, meestal Griots, worden niet primair als man beschouwd in de context van sabars. Juist door het seksuele verbod tussen de kasten kunnen Griots aanwezig zijn op sabars en zelfs vrouwen aanmoedigen en opjatten tot seksueel provocatief gedrag zonder dat het de sociale consequenties heeft die verleidingsspellen in een 'normale' context tot gevolg zouden hebben. Hun positie is hierdoor bijzonder en uitzonderlijk. Griots zijn de bemiddelaars tussen de families van bruid en bruidegom en kunnen als ingehuurde artiesten op vrouwenfeesten, moeiteloos en routineus de genderscheiding die sabaraangelegenheden zo kenmerken overschrijden. Hun activiteiten zijn onderdeel van hun werk.

Vrouwen dansen voor de Griotdrummers. Laatstgenoemden hebben hierdoor een eersterangs uitzicht op de danskunsten en bovendien op de onderrokken van de vrouwen. Op mijn vraag wat Griots hiervan denken, antwoordde Oumar Diop me: "Als je één keer ziet dat een vrouw haar *pagne* optilt en haar *becho* of onderbroek laat zien, dan kan dat opwindend zijn. Maar we zien dit van jongs af aan, we groeien ermee op. Na duizend keer is er niets meer aan. Elke vrouw danst zo, mijn eigen vrouw ook. Het doet ons niets om vrouwen zo te zien dansen. Wij vinden het belangrijk dat er goed gedanst wordt. Griots willen mooie dingen zien. Als ons niet bevalt wat we zien, zeggen we dat. We zijn de scheidsrechters in het veld. Soms worden er drie cadeaus meegebracht voor de drie beste danseressen. Wij bepalen wie dat zijn."

#### **4.2 Opkomst van niet-Griot dansers**

Er bestaat echter een heel recente, groeiende trend van niet-Griot mannen die sabar dansen. Castaldi (2006), die in '96-'97 onderzoek deed in Dakar, doet geen verslag van mannen die sabar dansen, alleen in het ballet. Het nationale ballet, als zijnde de officiële belichaming van

het Senegalese culturele erfgoed, heeft sabardans ook in zijn repertoire opgenomen, maar is op geen enkele manier vergelijkbaar met de sabars die op straat plaatsvinden. Sabar op een podium voor publiek heeft niets meer te maken met de intieme privé sfeer wat de sabars in Dakar en heel Senegal zo kenmerkt. Sabar in een choreografie is van een heel ander kaliber dan het improvisatorische karakter van de solo's die gedanst worden op de sabars in de straten van Dakar. Het nationale ballet van Senegal vertegenwoordigt alle dansen van alle etnische groeperingen die in Senegal terug te vinden zijn. Sabar hoort daar ook bij, als zijnde van oorsprong een Wolof-dans. Ik weid niet verder uit over het nationale ballet want dat zou leiden tot een nieuwe scriptie.

Marshall, die in 2001 onderzoek deed in Dakar naar vrouwelijke sabarpercussionisten, noemt wel mannelijke dansers, hoewel zeer sporadisch (2001). Mijn onderzoek wees uit dat er in toenemende mate mannen aanwezig zijn op sabars. Ook op andere plekken waar sabar of *mbalax* (het van sabar afgeleide muziekgenre van populaire Senegalese sterren als Youssou N'dour en Thione Seck) gespeeld wordt, betreden mannen in toenemende mate de dansvloer. Door met de beste danser van Senegal en zijn groep te dansen (allemaal jongens) had ik toegang tot de wereld en het domein van mannelijke dansers. Hierdoor veranderde mijn onderzoeksfocus op alleen vrouwen naar een gemengde, want ik begreep al snel dat ik mannen niet buiten beschouwing kon laten.

De oorspronkelijke arbeidsdeling naar gender van mannen die drummen en vrouwen die dansen lijkt langzaam te verschuiven naar een setting waarin mannen de drummers blijven (ik ken persoonlijk maar één vrouwelijke percussionist, die echter een mannelijke genderrol heeft aangenomen en hierdoor beschouwd en behandeld wordt als een man) maar waar in toenemende mate mannen sabars durven te betreden. Mannen dansen wel allang in discotheken en soirees, maar niet op openbare sabars op straat of op privé-feesten. Discotheken en soirees zijn neutraal terrein in die zin dat het voor zowel mannen als vrouwen vrij toegankelijk is en er geen stigma's op rusten. Sterker nog, soirees en discotheken zijn voor mannen waarschijnlijk toegankelijker dan voor vrouwen, omdat vrouwen er in de meeste gevallen alleen komen op uitnodiging, wegens gebrek aan financiële middelen.

Mannen die niet aan sabars voorbij lopen, nemen alleen deel aan sabars door van een grote afstand en op strategische locaties (daken van huizen bijvoorbeeld) als toeschouwers te fungeren. Een reden voor dit ontwijkende gedrag is dat mannen het risico lopen om góór-jiguéén (letterlijk man-vrouw ofwel homoseksueel) genoemd te worden. Deze term benadrukt in deze context niet alleen dat sabar beschouwd wordt als een vrouwenzaak, maar ook op de potentiële vervrouwelijking van mannelijke deelnemers. Een man die zich op dat terrein

begeeft, neigt naar vrouwelijk gedrag en wordt daarom man-vrouw genoemd. Castaldi suggereert dat de mannen die geweerd en ontmoedigd worden op sabars, op soirees en discotheken uiting kunnen geven aan hun verlangen te dansen (Castaldi 2006: 81).

Tijdens mijn veldwerkperiode in Dakar, heb ik op vrijwel alle tanebeers maar ook baptèmes mannen zien dansen. Dit waren voornamelijk professionele dansers, wat te zien was aan hun manier van dansen en hun kleding (dansers in Senegal hebben een bepaalde look waaraan ze te herkennen zijn) en het feit dat ze in groepjes een choreografie dansten. Deze groepjes dansers gaan alle sabars af om geld te verdienen. Dansen is hun werk. Pape Ndiaye was eerst straatventer, toen kleermaker en nu danser. Hij grijpt alle soorten werk aan om geld te verdienen voor zijn familie. In sabar gaat steeds meer geld om, in de clips die gemaakt worden door de grote sterren maar ook op de sabars op straat. Zo kan met dansen op dit moment meer verdiend worden dan een gemiddeld salaris. Dit feit steunt bovendien het punt dat door vrijwel alle dansers wordt gemaakt: dansen dient beschouwd te worden als werk. In een vrijwel straatarm land als Senegal waar de informele sector welig tiert, probeert iedereen een leven bij elkaar te sprokkelen. Dansen en daar geld mee verdienen is dan gewoon een nieuwe, creatieve manier om geld te verdienen. Hun naar voren geschoven identiteit als professionele danser maakt dat ze zich kunnen handhaven en tevens kan het als een poging beschouwd worden aan het stigma van homoseksueel te ontkomen. Hiermee proberen dansers een lang vaststaand taboe te doorbreken. De weg naar acceptatie is lang en moeizaam.

Om terug te komen op het genderaspect waar ik in hoofdstuk 2 uitvoerig op in ben gegaan. Mannen die sabar professionaliseren (er hun werk van maken en er geld meer verdienen), trekken sabar in feite naar het publieke domein. Mannen brengen sabar internationaal aan de man, zoals bleek uit vorig hoofdstuk. Het mannelijke aandeel in videoclip en live optredens van grote sterren is aanzienlijk. Mannen, kortom, domineren de wereldpodia waarop sabar nu te zien is. Vrouwen echter, treden ook in toenemende mate buiten het hen toegeschreven privé domein doordat ook steeds meer professionele danseressen in videoclip beginnen te dansen en bij openbare optredens. Bij zowel mannen als vrouwen is een trend te zien waarbij een voorheen strikte scheiding tussen privé en publieke domeinen, en tussen mannen- en vrouwendomeinen, begint te vervagen. Sabar is niet meer exclusief voor vrouwen (om te dansen) en Griots (om te spelen). Sabar is pluriformer geworden, waardoor mannen er kunnen dansen en, zoals bleek uit vorig hoofdstuk, niet-Griots er kunnen spelen.

### 4.3 Sabar op haar plek en in context: bezwaren uit verschillende hoeken

In het vorige hoofdstuk wees ik uit hoe sabar in vrijwel alle lagen van de samenleving doordringt vanwege haar groeiende populariteit en het feit dat sabars deel uitmaken van vrijwel ieder vrouwenleven en ook in de publieke ruimte plaatsvinden. Sabar roept daarmee allerlei sentimenten op, uit verschillende hoeken. Tot op zekere leeftijd mag vrij gedanst worden, zowel door jongens als door meisjes. Pas als regels wat betreft gepastheid/ongepastheid en zedelijkheid een rol gaan spelen beginnen de beperkingen te gelden. Dit betekent dat de meeste Senegalezen wel kunnen dansen, omdat het merendeel van de jeugd (zowel jongens als meisjes) op het familie-erf, aangemoedigd door tantes en moeders, zijn of haar eerste sabarparasjes heeft gezet, maar dat de keuze niet te dansen andere redenen heeft, wat te maken heeft met de geldende normen, waarden en regels in Senegal. Veranderingen op dit vlak zou je onder Appadurai's (1990) *ideoscape* kunnen plaatsen, als één van zijn vijf dimensies van globale, culturele stroom die de veranderingen in de nieuwe wereldorde doorglobalisering kenmerken. Ideoscapes zijn de verwordingen van beelden, vaak politiek geladen. In Senegal leven de volgende bezwaren tegen sabardansen, die onderdeel uitmaken van de ideoscape en die ik apart zal bespreken: leeftijd- of statusgerelateerde, religieuze, etnische en kastengerelateerde.

Sabar wordt over het algemeen beschouwd als *aféér-u xale*, ofwel zaken voor jonge mensen. Het merendeel van de oudere vrouwen danst niet. Als ze dansen, dan doen ze dat over het algemeen op een andere manier en in een andere stijl dan de jongere vrouwen. Over het algemeen dansen oudere vrouwen met een zekere terughoudendheid. Ook hun fysieke gesteldheid speelt hierbij een rol: oudere vrouwen zijn vaak niet in staat de snelle, acrobatische bewegingen die de stijl van jonge mensen kenmerken uit te voeren. Ze zitten echter wel in het publiek. Ook status speelt een rol hierbinnen. Voor getrouwde vrouwen kan het ongepast zijn om op een sabar te dansen, hoewel het in de context van een baptème of huwelijk wel geoorloofd is. Ada, de vrouw des huizes waar ik woonde, is getrouwd met een Senegalees die in Italië woont. Ze mag wel naar een huwelijk of baptème, maar niet 's avonds naar een tanebeer of soiree.

De bezwaren uit religieuze hoek heb ik al kort genoemd, maar ik ga er hier nog eens op in. Vanuit de ideologie van de islam, is sabar in strijd met de dagelijkse kuisheid van vrouwen: "The feminine erotic aesthetic cultivated at *sabars* contrasts with the feminine aesthetic promoted by the Islamic religion, wit hits emphasis on physical modesty, kinetic restraint, and passivity vis-à-vis male subjects" (Castaldi 2006: 84). Bovendien is sabar in strijd met de Wolofkwaliteit van *kersa* en *sutura*. *Kersa* staat voor het vermogen een zekere

verlegenheid en terughoudendheid voor de dag te stellen/brengen wat geïnterpreteerd wordt als een teken van goede manieren en opvoeding. Griots, en sabar daaraan gekoppeld, met hun luide stem, heftige gebaren, onterughoudende manier van spreken en de luidheid van zijn stem is de antithese van het gedrag van nobelen (Heath 1994: 90; Panzacchi 1994: 196). Sabar druist daarmee niet alleen in tegen het normbeeld dat de Islam van vrouwen neerzet, maar ook tegen de Wolofwaarden. Er bestaat dan ook verzet uit religieuze hoek tegen sabar. Het bezwaar tegen dansende mannen uit zich vooral in een sterke afkeer van homoseksualiteit. Zoals al eerder gesteld worden mannen die zich op sabars begeven met uitzondering van de Griots die er spelen góór-jiguéén (homoseksueel) genoemd. Pape Ndiaye zei me: “Nous, on aime pas ça, les góór-jiguéén. C’est pas pour nous” (Wij houden niet van homo’s. Dat is niet voor ons). Hij spreekt namens alle Moslims en identificeert zich op het moment dat hij deze uitspraak doet, primair als Moslim als hij zegt dat ‘wij er niet van houden’.

Voor vrouwen geldt dat bezwaren uit religieuze hoek voornamelijk gebaseerd zijn op de algemene uitspraak dat dansen niet goed is voor meisjes. Meisjes hebben hun respectabiliteit en reputatie, op een heel andere manier dan mannen maar niet minder hevig, te behoeden. De Islamitische kinaesthetic (opgemaakt uit de drie begrippen kinetics, aesthetics en ethics) schrijft voor dat vrouwen zich ingetogen, volgzzaam en introvert dienen te gedragen, hun seksualiteit niet openlijk te tonen en zich vooral binnenshuis moeten ophouden. Sabaraangelegenheden vinden altijd buitenshuis plaats. Professionele danseressen in het bijzonder hebben veel weerstand te verduren omdat hun werk ’s avonds en buitenshuis plaatsvindt en bovendien in het artiestenmilieu, dat in Senegal een zeer slechte reputatie heeft (Castaldi 2006: 170-171). Professionele danseressen, om zich te handhaven, moeten steeds opnieuw bewijzen dat ze zich niet laten bezwangeren door de bandleden en gaan in de regel na het werk meteen naar huis, terwijl mannelijke artiesten zo laat thuis komen als ze willen. De danseressen uit het dorpje Toubab Dialaw hebben voor het merendeel moeten breken met één of meer mannelijke familieleden omdat die niet akkoord gingen met hun dansen. Ze zouden zwanger raken en in het milieu van de blanken terechtkomen. Trouwen is een oplossing, omdat de status van getrouwde vrouw meer respect oplevert. Het merendeel van de Senegalese mannen gaat echter niet akkoord met een werkende vrouw, en zeker geen dansende. Het religieuze argument tegen sabar is dat er gekozen dient te worden: óf een vrouw kiest ervoor een respectabele Moslimvrouw te zijn, óf ze kiest voor het dansen. Allebei tegelijk gaat niet.

Vrouwen zijn tot op zekere hoogte vrijer dan mannen om te dansen, tenzij ze professioneel worden, dan bestaat er meer weerstand uit verschillende hoeken. Artiesten zijn

in de meeste gevallen mannen. Vrouwen hebben hun reputatie meer te behoeden dan mannen in de artiestenwereld. Mannen echter, tenzij de Griot zijn, worden veroordeeld als ze op sabars dansen. Voor beide groepen geldt dat gender in verschillende contexten en op verschillende momenten een rol speelt in de bezwaren die gevormd worden tegen sabar, waar op sommige gebieden overlap is met aan religie gerelateerde bezwaren.

In Senegal leven verschillende etnische groeperingen in harmonie met elkaar. Elke groep heeft een eigen taal, culturele gebruiken, een eigen traditionele kledingstijl, eigen dansen en eigen instrumenten en liederen. Senegalezen zijn zich sterk bewust van hun etnische herkomst. Soms wordt deze herkomst ingezet in de discussie rond sabar. Pape Ndiaye heeft bijvoorbeeld vier jongetjes in de leeftijd van negen tot veertien jaar die met hem en zijn groep meedansen. Op mijn vraag waarom ze niet naar school gaan, was het volstrekt vanzelfsprekende en niet-aanvechtbare antwoord dat deze jongetjes Laobé zijn ‘en die gaan nooit naar school’. De Laobé zijn van oudsher de houtbewerkers, sieradenmakers en ook degenen die de sabardrums maken. Voor deze beroepen hebben ze geen school nodig. Een ander argument is dat hoewel sabar door het merendeel van de Senegalese bevolking gedanst wordt, het een Wolof-dans blijft, die sommige Diola niet kunnen of willen dansen. De Diola zijn een etnische groep die zich vooral in de Casamance in het zuiden van Senegal bevindt en hun danstraditie verschilt wezenlijk van die van de Wolof.

Kastengerelateerde bezwaren zijn de meest voorkomende. Michel Ndione, een van mijn informanten (een Lébou naam en dus geen Griot) vertelde me dat hij moest breken met zijn ouders, omdat zijn vader niet kon accepteren dat hij wilde dansen. Dansen is niet voor onze familie, was het argument, dansen is alleen voor Griots. Zijn vader wilde dat Michel net als hijzelf *technicien* zou worden. Michel heeft zijn ambitie om te dansen zonder zijn familie moeten realiseren. Hij is naar een andere stad, Mbour, verhuisd om zich het (dans)vak eigen te kunnen maken door bij zijn Griotvrienden te gaan wonen en dat is waar ik hem trof. Zijn status is dan een zelf bereikte (‘achieved’) in tegenstelling tot zijn vrienden die een ‘ascribed’ status hebben doordat ze als Griots geboren zijn. Hij maakt nu deel uit van een ballet dat in hotels optreedt. Op mijn vraag hoe hij heeft leren dansen als niet-Griot zijnde, reageerde hij gevoelig. Het zat ‘gewoon in hem’ en hij kon zonder problemen opgenomen worden in het Griotmilieu omdat de Griots al lang zijn vrienden waren. Michel’s verhaal is te plaatsen binnen de moderne tijd waarin kastengrenzen beginnen te vervagen. Immers hij werd als niet-Griot opgenomen in een Griot milieu. Dit gegeven onderbouwt bovendien het gegeven dat Griots worden beschouwd als de dragers van het culturele erfgoed. Michel vertelde me dat zijn vader nu, na vijf jaar, eindelijk akkoord is. Volgens Michel is dit omdat hij bewezen heeft

dat hij niet de verkeerde kant op is gegaan: hij drinkt niet, rookt niet, eet geen pepers en gebruikt geen thee en koffie. Het argument van Michel's vader reflecteert het negatieve imago van de artiestenwereld, wat onder de meeste Senegalezen blijft bestaan. Interessant aan het geval van Michel is dat hij uit een Christelijke familie komt en in principe wel alcohol zou mogen drinken. Al zijn vrienden zijn echter Moslim en als danser denkt hij aan zijn gezondheid. Hij hecht weinig waarde aan zijn geloof en zou zich zo kunnen bekeren, wat overigens wel meer Christenen in Senegal doen.

Over Griotvrouwen wordt vaak gezegd dat, omdat hun sociale status toch al laag is, ze in mindere mate hun reputatie hebben te behoeden dan Géér-vrouwen. Griot-vrouwen zouden zich minder laten weerhouden omdat vele restricties voor hen toch al niet gelden vanwege hun lage status (Heath 1994: 91). Professionele danseressen afkomstig uit een Griotmilieu hebben met minder weerstand te maken dan professionele danseressen met een Géér-achtergrond omdat dansen voor hen vaak schadelijker voor de reputatie is, niet alleen voor henzelf maar ook voor hun familie. Ze hebben hun status als Géér hoog te houden en het argument is, zoals gezegd, dat dansen voor Griots is.

Veel dansers zitten in deze situatie waarin vooral hun vaders bezwaar maken en het contact verbreken. Pape Ndiaye zelf heeft geluk gehad: zijn vader was vrij snel akkoord toen hij zag hoeveel geld en roem Pape Ndiaye als danser mee naar huis bracht. Bovendien komt Pape Ndiaye zelf uit een Griotfamilie (hoewel niet actief) wat een groot verschil maakt. Een van de eerste dingen die Pape Ndiaye tegen me zei was dat hij Griot is, als verklaring voor zijn danskunsten maar ook voor zijn beroepskeuze. In een andere context is hij Moslim, zoals zijn uitspraak tegen homoseksuelen te zijn en in weer een volgende situatie zet hij zijn etnische identiteit als Wolof in om sabar te kunnen claimen als 'zijn' dans. Dansers en danseressen hebben te maken met verschillende identiteiten die ze naar gelang de situatie inzetten in hun voordeel. Gerd Baumann (1996) beschrijft dit fenomeen als *shifting identities*. Door in verschillende contexten verschillende identiteiten op te voeren, gaan sabardansers en -danseressen om met de vele restricties, bezwaren en vooroordelen die bestaan over de artiestenwereld en over sabardansen in het algemeen.

#### **4.4 Reputatie en *the politics of appropriateness***

Er bestaan velerlei bezwaren uit verschillende hoeken waardoor dansen een risicovolle onderneming kan worden. Dit geldt niet alleen voor sabardans in Senegal maar ook wereldwijd, wat onderstaand fragment goed weergeeft. Heath (1994) evenals Cowan (1990) in haar studie naar Griekse dans, en anderen stellen dat voor vrouwen, dansen zowel plezierig

als problematisch is. Cowan bijvoorbeeld citeert een andere auteur op het gebied van dans en gender:

A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself... She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life (Berger, in Cowan 1990: 188)

Dansen is voor zowel vrouwen, zoals bovenstaand fragment aangeeft, als voor mannen problematisch, waarbij verderop in de paragraaf expliciet op de mannen wordt ingegaan. Op het moment dat een performance opgevoerd wordt, heeft dit consequenties voor de reputatie van de opvoerder.

Wat betreft vrouwen en dans maakt Heath in haar onderzoek naar *sabars* in Khaulack, de regionale hoofdstad van Senegal, onderscheid tussen gepastheid en ongepastheid, waarbij gepastheid omschreven wordt als set van relaties die alternatieve betekenissen verbindt aan diverse situaties (Heath 1990: 156-8). Deze politiek omvat ook de Wolof-normen van lichamelijke en verbale expressies alsook *kersa*, besproken in het vorige hoofdstuk, welke hoge status aan terughoudendheid verbindt. Ze stelt dat: “When defined as inappropriate, the women’s dances ... are subject to restriction and control. Defined as a valued or appropriate activity, they may become alternately a site of resistance or an appropriated resource” (Heath 1994: 90). Wat geldt als gepast en ongepast heeft alles te maken met de regels die gelden in de desbetreffende samenleving. Iedereen maakt deel uit van een samenleving waar bepaalde normeringen gelden. Deze regels maken we ons ook lichamelijk eigen, wat Bourdieu onder *habitus* vervat (1977). Wat als gepast en als ongepast beschouwd wordt, is ook een norm die we ons lichamelijk eigen maken:

Het gesocialiseerde lichaam (dat men als individu of persoon aanduidt) staat niet tegenover de maatschappij: het is een van haar bestaansvormen (1977: 44)

De strijd over de betekenis van dans heeft te maken met veranderende noties wat betreft gepastheid, die gegrond zijn op machtsrelaties. Irvine (1974: 301-303 geciteerd in Heath 1994: 91) stelt dat de manier waarop gedanst wordt (seksueel expliciet of juist niet), beïnvloed wordt door factoren als leeftijd, kaste, sociale status en gender, waarmee ik ook terugkoppel

naar de besproken bezwaren tegen sabardans. Over het algemeen geldt wel dat alle vrouwen van alle leeftijden, rangen en standen vrij en seksueel expliciet kunnen dansen als er geen buitenstaanders bij zijn. De literatuur suggereert dat vooral de aanwezigheid van mannen een grote rol speelt in de (on)terughoudendheid waarmee door vrouwen gedanst wordt. Volgens Heath is het publiek dat aanwezig is medebepalend voor het dansgedrag. Het feit dat het publiek vaak voor het overgrote deel uit vrouwen bestaat, geeft sommige vrouwen en meisjes de gelegenheid om zonder terughoudendheid te dansen maar het kan ook belemmerend werken (Heath 1994: 92). Het publiek kan de danskunsten van een vrouw afkeuren en haar dansen afdoen als ongepast. Dansen kan zo gezien een gevaar vormen voor de reputatie van de vrouw. In sommige gevallen wordt de dansact gewoon doorgezet, en wordt de status van het ongepast-zijn in feite omarmd. Er wordt dan met opzet ongepastheid opgevoerd. De zorg om de eigen status van de individuele vrouw bepaalt haar keuze waar en wanneer vrij te dansen. De keuze en de verantwoordelijkheid is aan de danseres. Vrouwen die dansen hebben te maken met een tegenstrijdigheid: aan de ene kant gebiedt de code van de hogere kaste terughoudendheid en ingetogenheid, waarbij suggestieve bewegingen van sabardans niet acceptabel zijn. Anderzijds worden vrouwen juist aangemoedigd suggestief te dansen, door de Griots en door het publiek. De keuze al dan niet suggestief of ongepast te dansen en de consequenties hiervan zijn altijd voor de danseres.

Vrouwen zijn in de loop der tijd brutaler en sensueler gaan dansen, zoals Youssou N'dour gezongen heeft. Dit heeft onder andere te maken met de verandering die sabar heeft doorgemaakt, zoals beschreven in vorig hoofdstuk. Sabar is sterk gegroeid en van vorm en betekenis veranderd onder invloed van globaliseringsprocessen. Het gesproken woord, voorheen het traditionele ambacht van Griots is naar de achtergrond verschoven. Griots hebben uit moeten wijken naar de door vrouwen georganiseerde sabaraangelegenheden, om toch hun werk uit te kunnen voeren. Vrouwen zijn in toenemende mate de opdrachtgevers geworden op sabaraangelegenheden en domineren de (sabar)markt, wat ze een bepaalde vrijheid en macht geeft, waardoor ze zich vrijer zijn gaan voelen te dansen zoals ze willen. Het sociale bestaansrecht heeft in toenemende mate stevige grond onder de voeten gekregen, waardoor sabaraangelegenheden niet meer te verbieden zijn. Zoals een informant uit Heath's onderzoek stelde: "Dancing! No one can forbid it!" (1994: 90). Dit vrouwelijke ondernemerschap resulteert onder andere in een meer sexy en brutale manier van dansen. De invloed van deze genderverschuivingen binnen sabar doordat mannen hun domein zijn binnengedrongen, hebben op vrouwen ook hun uitwerking gehad. Om te concurreren met de mannen (op het professionele podium) en om hun positie te versterken, zijn vrouwen sexier en

brutaler gaan dansen, met het risico schade aan hun reputatie op te lopen. Dit wordt ten dele gecompenseerd door geld en roem, waarbij geld wederom als een versoepelende factor optreedt. Wat mannen en dans betreft, daar wordt niets over geschreven behalve dat ze te allen tijde homoseksueel genoemd worden als ze dansen. Mijn onderzoek wijst uit dat hoewel dansende mannen in vrijwel alle gevallen homoseksueel worden genoemd, ze ook manieren hebben gevonden om zich te kunnen handhaven in dit vrouwendomein waar ze oorspronkelijk uit geweerd werden. Mannen hebben een totaal verschillende manier van dansen ontwikkeld die op geen enkele manier vrouwelijk is. Hun danskunsten zijn dermate spectaculair dat het publiek vaak juichend naar het spektakel zit te kijken en dat steeds vaker wordt gesteld dat mannen beter dansen dan vrouwen. Mannen hebben sabar geprofessionaliseerd en dit geeft ze in toenemende mate een bestaansrecht. Dansers als Pape Ndiaye hebben een status als beroemdheid die maakt dat hun voorheen slechte reputatie als dansende man naar de achtergrond verschuift.

Voor dansende mannen geldt dat gepastheid/ongepastheid op een heel andere manier een rol speelt. Hun dansen is op zich al ongepast en wordt door vrijwel iedereen beschouwd als iets dat niet hoort. Doordat mannen op een totaal andere manier dansen dan vrouwen die zich vooral kenmerkt door een hoge mate van acrobatiek, veel techniek en snelheid en weinig elegantie, dansen mannen vrijwel nooit seksueel suggestief. Hun dansact *an sich* provoceert al genoeg. Dansen als *leumbeul* worden als dermate vrouwelijk beschouwd dat mannen dit gedeelte van een sabar overslaan, behalve bij wijze van grapje of als een uitermate provocerende daad van homoseksualiteit. In een dergelijk geval wordt de danser door het hele publiek uitgejoeld en voor de rest van zijn leven homoseksueel genoemd en als hoedanig herinnerd. Het merendeel van de mannelijke dansers is niet homoseksueel, maar wordt enkel zo genoemd vanwege het feit dat sabaraangelegenheden vrouwendomein zijn en mannen zich er niet zouden moeten begeven. In een overtuigd Islamitisch land als Senegal is dat een stigma waar maar weinig mensen mee kunnen leven. Een informant vertelde me dat er ooit een homo in Yoff was overleden en dat niemand, zelfs zijn familie niet, hem wilde begraven. Dat is echt zielig, was het commentaar van mijn informant. In Senegal worden homoseksuelen niet geaccepteerd, wat tot verstoting kan leiden. Een mythe waar veel Senegalezen oprecht in geloven is dat ieder die een homoseksueel de hand schudt, veertig dagen daarna overlijdt. Een status als homoseksueel is zeker niet gewenst, wat dansen een zeer risicovolle onderneming maakt.

In het algemeen kan gesteld worden dat professionele dansers en danseressen op een andere manier dan de 'gewone' deelnemers aan een sabar te maken hebben met verlies of

behoud van reputatie. Professionele dansers en danseressen zijn vaak de gangmakers op sabars. Ze worden om hun vaardigheden en danskunsten bewonderd. Hun vaardigheden maakt bovendien dat ze zich onderscheiden van de rest van het publiek dat op sabars aanwezig is. Omdat dansen hun beroep is, kunnen professionele dansers en danseressen veelal dansen zoals ze willen, waarin ze vooral hun vaardigheden en techniek tentoon zullen stellen, omdat techniek, gevoel voor ritme, snelheid en creativiteit de beslissende factoren zijn die een danseres een goede maken. Een professionele danseres zal minder snel *leumbeul* dansen op een sabar, omdat dat vanwege het seksueel getinte karakter schadelijker voor haar reputatie is dan *barembay* (een ander repertoire binnen sabar). Hiermee verkleint ze haar kansen op ongepastheid en daarmee schade aan haar reputatie.

### *Locatie en tijd*

Behalve de bezwaren, de politiek van (on)gepastheid en de kwestie van reputatie die zich onvermijdelijk voordoen in de context van sabardans, is er nog een aspect dat aandacht verdient: de locatie en de tijd van de sabaraangelegenheid. Naar mijns inziens heeft vooral de locatie en de tijd waarop een sabar plaatsvindt een grote invloed op de manier waarop gedanst wordt. Tijdens mijn onderzoek ondervond ik dat de sabars in Yoff, waar ik woonde, sterk van karakter verschilden van de sabars in Pikine, waar ik repeteerde. Het verschil tussen deze twee wijken van Dakar is dat Yoff een traditioneel vissersdorp bewoond door de *Lébou* (vissers) is, dat door Dakar in feite opgeslorpt is. Yoff is tot op heden een relatief traditioneel vissersdorp. Vanwege dit traditionele karakter gelden andere normen en waarden die onder andere hun uiting vinden in de afkeuring van mannelijke sabardansers. Pikine daarentegen wordt de *banlieue* (voorstad) van Dakar genoemd met een negatieve connotatie vanwege de rumoerigheid, de welig tierende handel en de *agresseurs* (dieven en ander gespuis) op straat. Pikine is van oudsher een wijk waar immigranten afkomstig van het platteland hun heil zochten vanwege de goedkope grond. Pikine is ondertussen uit zijn voegen gegroeid en tot een aaneengroeiing van drukke volkswijken geworden, waar alle rangen, standen en etniciteiten door elkaar heen wonen. De sabars die ik hier bezocht vonden plaats in een straat bewoond door voornamelijk Griots. Door het verschillende karakter van de wijken en de aard van het publiek verschilden de sabars in Yoff en in Pikine wezenlijk van karakter. In Pikine dansten vrijwel alle vrouwen op een seksueel expliciete manier en het merendeel van de vrouwen bovendien met openslaande pagnes, onderrokken, strings en in sommige gevallen zelfs niets onder hun pagne. In Yoff dansten de vrouwen minder ‘sterk’, dat wil zeggen, het leek of er minder professionele danseressen op de sabars aanwezig waren en bovendien werd

er veel kuiser gedanst. Ik zag zelden een onderbroek of bovenbeen tijdens het dansen. De dansers die in Yoff woonden, werden door vrijwel iedereen voor homo uitgemaakt, nagefluisterd en met rollende ogen nagekeken, terwijl de dansers in Pikine met gejuich begroet werden. Overal in Dakar zwerven groepjes dansers rond, onderweg van de ene tanebeer naar de andere. Mijn indruk is dat er in Pikine minder over mannelijke dansers gekletst werd. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat een groot deel van de dansers in Pikine een Griotachtergrond hebben en dat veel van de dansers nationaal en internationaal bekend zijn, zoals Pape Ndiaye, wat de bewering ondersteunt dat het Griots goed recht is te dansen en dat ze in mindere mate hun reputatie te behoeden hebben dan Géér.

Veel van de dansers in de videoclippen komen uit Pikine en omgeving. Pape Ndiaye Thiopet, een bekende zanger, woonde tot voor kort ook in Pikine. Ook een aantal bekende professionele danseressen die in vrijwel alle clips dansen, komen uit Pikine, zoals Mame Bassine, of uit Medina of elders in centraal Dakar. In sommige wijken, waarvan Pikine één is, wonen meer Griotfamilies dan in Yoff, wat voornamelijk bewoond wordt door Lébou of vissers van niet-Griot afkomst. Vaak geldt dat zodra een danser(es) of zanger(es) een sterrenstatus bereikt heeft, zo snel mogelijk een huis gekocht wordt in een rustigere wijk. Om die reden beginnen Griots nu ook Yoff te bewonen. Ook de tijden waarop sabaraangelegenheden plaatsvinden hebben invloed op de manier waarop gedanst wordt. Van alle verschillende sabaraangelegenheden zijn de nachtelijke tanebeers nog wel de meest uitbundige. De meeste dansende mannen vertonen zich alleen op tanebeers, en niet op baptèmes en huwelijken die meer overdag en aan het eind van de middag plaatsvinden. Het risico om homoseksueel te worden genoemd is daar namelijk nog groter. Dit heeft waarschijnlijk te maken met de betekenis die aan dergelijke sabaraangelegenheden worden toegekend. Baptèmes en huwelijken zijn, wellicht nog meer dan tanebeers, vrouwenzaken omdat een baptème om de ultieme vrouwelijkheid gaat: het baren van een kind. Een huwelijksfeest gaat vooraf aan de huwelijksnacht, wederom een viering van vrouwelijkheid. Tanebeers daarentegen worden vaak georganiseerd door jongere, ongetrouwde meisjes, die het beste feest met de beste dansers en danseressen willen zodat er nog zo lang mogelijk over wordt nagepraat. Dansers worden er uitgenodigd om de beste performance weg te geven zodat het publiek onder de indruk en tevreden naar huis gaat.

De setting van sabaraangelegenheden maar ook de tijden waarop ze gehouden worden evenals de aanleiding om een sabar te organiseren zijn van invloed op de interpretatie van (on)gepastheid en daaraan vastklevend de consequenties die sabardansen met zich meebrengt.

Daarom beschrijft Irvine (geciteerd in Heath 1994: 90) gepastheid ook als een relatie tussen vorm en context.

Verder van invloed op genderbeelden, in de context van sabar de manier waarop gedanst wordt, zijn de internationale podia en videoclips. De internationale podia worden voornamelijk gedomineerd door mannen. Het zijn veelal mannelijke artiesten die Europa bereiken, wat ook te maken heeft met de Senegalese en islamitische norm, dat een vrouw niet alleen dient te reizen. Een informant zei me bovendien dat een man wel op een matrasje bij een kennis in de woonkamer kan logeren als hij op reis is in Europa, maar dat dit voor vrouwen onmogelijk en niet goed is. Een groeiende trend is echter nu dat vrouwen ook in Europa beginnen te werken, als professionele danseressen maar ook in andere vakgebieden. Op internationale podia worden vaak traditionele choreografieën ingestudeerd en opgevoerd als onderdeel uitmakend van een performance van traditionele muziek en percussie. Toen Viviane (het nichtje van Youssou N'dour) in de Melkweg optrad, had ze echter een danseres meegenomen die op precies dezelfde manier danste als ik gewend was van de optredens in Dakar. De manier van dansen wordt bepaald door het karakter van het podium (soort festival/concert) en door de muziek (mbalax versus traditionele muziek en percussie). Viviane maakt mbalax muziek en had haar eigen (mbalax)danseres meegenomen, terwijl op festivals als Mundial vaak balletten te zien zijn, die dan traditionele choreografieën dansen.

De zichtbaarheid van dansers en danseressen in videoclips gaat gelijk op. Er dansen nu evenveel danseressen bij bekende sterren in zowel videoclips als bij optredens. Vrouwen hebben van de traditionele passen die op sabaraangelegenheden gedanst worden choreografieën gemaakt, om te kunnen concurreren met professionele dansers. Professionele danseressen hebben sabar geprofessionaliseerd om niet onder te hoeven doen voor de mannen die de videoclips begonnen te domineren.

Mannen die in videoclips dansen, worden niet zozeer homoseksueel genoemd, als wel bewonderd om hun danskunsten (waarbij het gaat om de acrobatische en technische elementen), roem en status, hoewel er wel gelet dient te worden op de manier waarop gedanst wordt. Dansen in een videoclip is in de meeste gevallen dan ook minder schadelijk voor de reputatie dan dansen op een sabaraangelegenheid en wordt bovendien gecompenseerd met de status van bekendheid doordat de videoclips dagelijks op de nationale televisie worden uitgezonden. Vrouwen die in videoclips dansen worden eveneens bejubeld om hun danskunsten, maar hebben desondanks met een ander dilemma te maken omdat hun dansen vaak seksueel getint is. Er zijn bepaalde videoclips verboden in Senegal, wat te maken had met de ongepaste en seksueel provocerende stijl van de vrouwen die erin dansten. Vrouwen in

videoclips moeten hierdoor voortdurend en meer dan mannen, hun stijl van dansen en kledingkeuze in ogenschouw nemen. Zo introduceerde Mame Bassine als eerste in videoclips een zwart broekje, dat ze onder haar boubou droeg. Dit heeft met de in hoofdstuk 2 beschreven blootnorm van Senegal te maken, waarbij het tonen van bovenbenen en onderbroeken als meest schandelijk wordt benoemd omdat dat de lichaamsdelen zijn die als meest intiem worden beschouwd volgens die norm. Nu dragen alle vrouwen die in videoclips dansen een dergelijk broekje en bovendien in toenemende mate ook op de sabaraangelegenheden in de straten van Dakar. Mannen hebben niet met deze aspecten van reputatie en gepastheid te maken omdat hun dansen niet seksueel is. Mannen dragen bovendien altijd een broek en hoeven daardoor hun benen niet te bedekken tijdens het dansen.

Videoclips hebben een enorm bereik en zijn van grote invloed op zowel de manier waarop gedanst wordt, alsook op de genderbeelden. Iedereen wil zo dansen als Pape Ndiaye en Mame Bassine. Als een vrouw te ver gaat in haar performance in een videoclip, dan wordt daar veel over gepraat. In sommige live-programma's op televisie wordt een hotline geopend waar mensen naar kunnen bellen om hun mening te geven over de videoclip.

#### **4.5 Sabardans als een performance van gender en seksualiteit**

Vanwege de besproken consequenties, vooroordelen, waardeoordelen en bezwaren tegen sabardans, zijn dansers en danseressen zich uiterst bewust van hun dansoptreden. Om die reden zijn haar acties te interpreteren als een bewust optreden op het moment dat een danser of danseres zich op de open plek in het zand begeeft waar gedanst wordt. De antropoloog Victor Turner spreekt in dit verband over een *cultural performance*. Turner is van mening dat een *cultural performance* niet alleen een reflectie is van de samenleving, maar dat het ook wederkerend en op zichzelf terug slaand is, in die zin dat het kritiek kan leveren, verbloedend of direct, op het sociale leven waar het uit voortkomt (Turner 1992 [1988]: 22). De manier waarop mensen zich gedragen komt voor een groot deel voort uit de samenleving waar ze vandaan komen. Hymes (1981: 81 geciteerd in Palmer 1996: 223) stelt dat een performance zodoende “by nature simultaneously cultural and behavioural” is.

Palmer (1996: 226) stelt dat het door performances is, individueel of collectief, dat mensen een beeld van zichzelf en hun wereld projecteren op hun publiek. Iedere performance heeft een bepaald belang of een bepaalde betekenis. In de ervaring van de performance vinden we kritiek, bedoeld of onbedoeld, op onszelf en onze gemeenschappen. Op het moment dat we iets met deze kritiek doen, door het te accepteren of af te wijzen, fungeren we als interculturele wezens (ibid.: 227).

Voor performances gelden andere regels dan in het dagelijkse leven. Een performance onderscheidt zich van alledaags gedrag doordat “they are stylistically marked expressions of otherness, lifting the level of habitual behaviour and entering an alternate, often ritualized or ludic, interpretive “frame” wherein different rules apply (Goffman 1974 geciteerd in Kapchan 1995: 479). Performances worden hierdoor gekenmerkt door een hoger niveau van reflexiviteit, ofwel door aandacht te hebben voor de regels van de eigen opvoering of door te praten over de performance.

Sabar kan naar aanleiding van de theorieën van Turner, Palmer, Kapchan en Hymes geïnterpreteerd worden als een sociaal veld, waar verzet zich laat zien. Zo kan het optreden van een danser (als een cultural performance) in sommige gevallen een reflectie zijn van de samenleving, en in andere gevallen een kritiek zijn op de samenleving. Een dansende vrouw die met opzet ongepast danst, kan geïnterpreteerd worden als een kritiek op het sociale leven, bijvoorbeeld tegen (mannelijke) dominantie of onderdrukking of tegen islamitische normbeelden. Hierbij moet in het achterhoofd gehouden worden, dat een performance geen geïsoleerde activiteit is. Er is altijd communicatie over en weer tussen de performer en de ontvanger. In het geval van sabar bijvoorbeeld dragen het publiek en de drummers die de dansers begeleiden, de Griots, bij aan de performance. Ook Griots kunnen er hun onvrede uiten, bijvoorbeeld wat betreft hun sociale status als mensen van een lage kaste, door middel van hun performance. Door deze interactie wordt er ruimte gecreëerd voor onderhandeling wat betreft de acceptatie of afwijzing van een performance waardoor sabar (van vorm) kan veranderen.

Sabardans is niet alleen te interpreteren als een culturele performance, maar ook als een genderperformance. In sabardans komen de ‘*body politics*’ ofwel de idealen van mannelijkheid en vrouwelijkheid die Senegal domineren tot uiting. Een sabaraangelegenheid is het enige domein buiten de slaapkamer waar vrouwen hun seksualiteit tentoon kunnen stellen. Ze troeven elkaar daar onderling mee af. Sabar brengt door deze performance van vrouwen als ultieme seksuele subjecten spanningen met het Islamitische normbeeld teweeg. Dit kan zowel als een kritiek geïnterpreteerd worden alsook als een onderhandeling om verschillende idealen van vrouwelijkheid naast elkaar te laten bestaan. Castaldi (2006: 87) stelt dat: “(...) *sabar* dancing most strongly generates an alternative kinaesthetic to the dominant values promulgated by orthodox readings and embodiment of religiosity”. In sabardans worden gender en religie gereflecteerd.

Mannen worden in alle gevallen homoseksueel genoemd als ze een dansperformance opvoeren op een sabaraangelegenheid. Hierdoor wordt een duidelijk idee gemarkeerd wat

betreft hoe mannen en vrouwen zouden moeten zijn en hoe ze zich zouden moeten gedragen. Het verzet dat bestaat tegen dansende mannen op sabars duidt niet alleen op de angst voor vervrouwelijking maar bovendien op een verzet tegen vervagende grenzen. Mannen zijn geen echte mannen meer als ze zich op een vrouwendomein begeven en zich lichamelijk gedragen als een vrouw door sabar te dansen. Een performance van een man op sabarterrein kan dan geïnterpreteerd worden als een poging de dagelijkse orde omver te werpen door vervagende grenzen aan te moedigen. Dansende mannen kunnen niet anders dan hun status van ongepastheid omarmen (een andere status is er voor hen niet) en met gevaar voor stigmatisering iets teweeg proberen te brengen bij het publiek dat geldt als een intercultureel medium.

Sabar is een plek waar over genderidentiteiten onderhandeld wordt, waar genderidentiteiten aangekaart worden en waar de dagelijkse orde onder de loep genomen wordt. Sabar is een domein waar meer reflexiviteit toegepast wordt dan in het dagelijkse leven waardoor het een kritisch domein is en wellicht de enige waar vrouwen een legitieme plek innemen en zichzelf gehoord kunnen laten worden. Mannen die een performance opvoeren bij sabaraangelegenheden zijn aan stigmatisering onderhevig. Toch beginnen mannen het sabardomein binnen te dringen en winnen er ondanks deze hevige stigmatisering steeds meer terrein. Hun performance kan geïnterpreteerd worden als een poging de vastgelegde norm dat sabar voor vrouwen is, om te doen wentelen naar een nieuw beeld waar dansen ook voor mannen is en waar het in feite de mannen zijn die sabar in grote mate hebben geprofessionaliseerd. Hun performance laat zien dat sabar naar een ander niveau getild kan worden en dat mannen zelfs in veel gevallen beter sabar dansen dan vrouwen.

### *De interactie tussen globale en lokale dynamieken*

Op de dag dat we de videoclip maakten van Pape Ndiaye (behalve dansen zingt hij ook en heeft een cassette uitgebracht), vroeg hij mij steeds hoe we de clip zoveel mogelijk konden laten lijken op de clips die hij op MTV had gezien. Veel Senegalese huishoudens hebben kabeltelevisie waardoor internationale zenders als MTV ontvangen kunnen worden. Hij liet zich wit poederen door zijn persoonlijke kapper en stylist en alle vijf verschillende kledingsets die hij door de clip droeg, kwamen uit Europa. Senegalezen, vanwege de verregaande verbindingen met Europa door migrantenstromen en het feit dat Senegal driehonderd jaar het centrum was van Franse overheersing, worden in grote mate beïnvloed door ontwikkelingen van buitenaf. Om enkele voorbeelden te geven: Polygamie blijft bestaan, maar een groot deel van de jeugd heeft een idee over de romantische (monogame) liefde en wijzen polygamie af.

Veel dansers in Senegal identificeren zich met Amerikaanse sterren als Usher, die ook danst en zingt maar duidelijk een ‘echte’ (seksuele) man is en geen homoseksuele ook al danst hij. Het artiestenimago in het westen lijkt een betere reputatie te hebben en bovenal lijkt het westen geen problemen met hebben met homoseksualiteit waardoor artiesten er nooit homoseksueel genoemd worden tenzij ze het zijn. Ook zijn boybands een voorbeeld voor veel Senegalese dansers. Die dansen, net als zichzelf, ook in een choreografie. Bepaalde bewegingen uit populaire Amerikaanse dansstijlen zijn terug te zien in sabarperformances van mannen.

Ook het dansen van Senegalese vrouwen wordt beïnvloed door het beeld van Westerse vrouwen. Die kleden zich bloot, gedragen zich sexy, dansen sexy en bloot in videoclipps (Britney Spears, Madonna, Janet Jackson) en schijnbaar is dat geen enkel probleem in het westen. Door de competitie van vrouwen onderling op sabaraangelegenheden (iedereen probeert elkaar af te troeven en wil de beste danseres zijn) worden vrouwen nog eens extra aangemoedigd zo ver mogelijk te gaan in hun dansen en het tonen van hun onderrokken en wat al niet meer.

Het sabardansen van zowel mannen als vrouwen in Senegal, wordt kortom sterk beïnvloed door de beelden en ideeën uit het westen en die Senegal bereiken, voornamelijk via televisie, maar ook door de blanken die door de straten van Dakar lopen.

#### **4.6 Concluderende paragraaf**

In dit hoofdstuk zijn gender en sabar als genre samengekomen, waarbij vooral oog was voor de actoren van sabar, zowel mannen als vrouwen. Dans is, hoewel plezierig, altijd problematisch. Dansers en danseressen hebben te maken met de in Senegal geldende ideoscape die bepaalt dat dansen niet voor (niet-Griot)mannen is, dat sabardansen voor vrouwen in bepaalde contexten niet gepast is. Sabar past niet bij de Islamitische *kinaesthetic*, waardoor veel vrouwen zich genoodzaakt zien te kiezen tussen sabar en een religieuze levensstijl. Het problematische aan sabardans voor vrouwen, komt met name door de voortdurende tegenstrijdigheid waar danseressen aan onderhevig zijn, namelijk de Wolof (en Islamitische) normen en waarden van ingetogenheid en terughoudendheid tegenover de aanmoediging tot ongepastheid door de Griots en het publiek. Mannen hebben op een andere manier met de politiek van gepastheid en ongepastheid te maken, omdat dat dansen *an sich* al ongepast is. Dansende mannen moeten een zware afweging maken tussen hun passie om te dansen met daaraan klevend het stigma van homoseksueel of wel te gehoorzamen aan de normen en waarden in de Senegalese samenleving, die hen opleggen dat dansen niet voor mannen is.

Bezwaren uit verschillende hoeken, te weten leeftijdgerelateerde, religieuze, kastengerelateerde, etnische en op gender gebaseerde, maar ook de setting van sabaraangelegenheden, de tijden waarop ze gehouden worden evenals de aanleiding om een sabar te organiseren zijn van invloed op de interpretatie van (on)gepastheid. Bovendien wijzen ze uit hoe sabar in een bredere context van Senegal is ingebed en op welke manier sabardans problematisch ligt in de Senegalse samenleving.

Sabar wordt omgeven door een genderpolitiek die mannen buitensluit. Een manier voor mannen om zich binnen het domein te handhaven, is dansen als hun werk te benoemen en op een volstrekt eigen (onvrouwelijke) manier te dansen. Nu sabar onder invloed is komen te staan van moderniserings- en globaliseringsprocessen, domineren mannen de wereldpodia. Sabar wordt daarmee door mannen uit haar traditionele context (privédomein) gehaald en verandert in dat proces van vorm en betekenis. Westerse invloeden sijpelen op vele manieren door in Senegal. Vooral de invloed van buitenlandse televisiezenders als MTV, mogelijk gemaakt door de moderne communicatiemiddelen als kabeltelevisie, beïnvloeden de manier waarop gedanst wordt.

Vrouwen aan de andere kant, treden steeds meer buiten het hun toegeschreven privédomein. Ze beheren het geld op sabaraangelegenheden, zijn in de meeste gevallen de organisatoren en hebben de touwtjes stevig in handen. Bovendien, zoals uit hoofdstuk 2 bleek, beginnen vrouwen in toenemende mate buitenshuis werken, wat onder andere terug te zien is in het feit dat steeds meer vrouwen zich als professionele danseressen profileren. Dit biedt hen bepaalde vrijheden op de dansvloer, maar levert daarbuiten vooral bezwaren op.

Deze ‘blurring of boundaries’ tussen de twee seksen en de daaraan verbonden domeinen en rollen is vooral duidelijk te zien binnen het veld van sabar.



*Jonge danseressen die een choreografie dansen op een baptême in Toubab Dialaw.*

## Hoofdstuk 5: Conclusies

Deze scriptie zet uiteen hoe sabar in de afgelopen decennia van een lokale orale traditie is veranderd in een wereldmuziek, waar traditionele genderverhoudingen aangevochten worden en waar wordt gestreden om authenticiteit. De krachten en veranderingen die deze veranderingen tot gevolg hebben gehad, zijn terug te herleiden op meerdere processen, waarvan een aantal de ijkpunten van deze scriptie vormen.

Senegal was oorspronkelijk een overwegend schriftloze samenleving waar door orale tradities de geschiedenis overgebracht werd op de volgende generatie opdat deze niet verloren zou gaan. Onderdeel van dit werk van Griots was ook het lofzingen aan hun koning of anderszins sociaal superieure, waarbij hun performance vaak ondersteund werd door muziek en dans. Door de toename van geletterdheid, moderne technologie, massamedia en communicatiemiddelen, die onder Appadurai's (1990) *mediascape* en *technoscape* vallen, is deze orale cultuur van lofzang en het gesproken woord op de achtergrond geraakt en is de traditionele hiërarchie binnen orale tradities van woord, muziek en dans (Kersenboom 1995) verschoven. Het gesproken woord is op de achtergrond geraakt, wat directe implicaties heeft gehad voor het traditionele beroep van Griots. Zij hebben zich aan moeten passen aan de nieuwe vorm en vraag van sabar om hun traditionele beroep uit te kunnen blijven oefenen. In Senegal bestaan geen koninkrijken meer en een nobele toezingen levert heden ten dage niet meer zoveel op als vroeger. Op de door vrouwen georganiseerde sabaraangelegenheden waar vooral gedanst wordt, circuleert daarentegen des te meer geld. De consequentie voor de actoren -de Griots- is dat ze zich georiënteerd hebben op dansbare ritmes ten koste van *paroles* (gespeelde woorden) en zich daardoor hebben moeten verplaatsen naar de door vrouwen georganiseerde sabaraangelegenheden. Als gevolg hiervan is de voormalige hiërarchie binnen de orale traditie van Senegal verschoven is naar een beeld waar dans op een gedeelte eerste plek is komen te staan met het sabarinstrument, en het gesproken woord op de laatste plaats. Ook voor de actoren van sabar heeft deze verschuiving gevolgen gehad. Niet alleen zijn sabaraangelegenheden door de sterke groei omvangrijker geworden, ook zijn ze voor meer mensen toegankelijk. Vrouwen van alle rangen, standen en leeftijden zijn tegenwoordig op sabaraangelegenheden aanwezig, waardoor het aantal vrouwen dat sabar danst is toegenomen. De meest recente trend is dat mannen zich dansend op sabaraangelegenheden laten zien.

Echter, ondanks alle veranderingen die zich voltrokken met betrekking tot de aard van de Senegalese samenleving en op het gebied van sabar, veranderden de traditionele

genderverhoudingen niet. Hoewel mannen hun activiteiten binnen sabar hebben uitgebreid door zich ook in het dansvak te bekwamen, drummen vrouwen nog steeds niet of nauwelijks. Vrouwen staan over het algemeen ook niet op de eerste en bestbetaalde plaats in het professionele sabardomein. De komst van mannen als dansers maakte dat sabardans in toenemende mate vrouwen werd ontnomen en door mannen is geprofessionaliseerd. Door deze professionalisering werd sabar op andere dan de traditionele podia opgevoerd en zodoende uit haar privé-domein getrokken.

In hoofdstuk 2 wees ik uit, dat in de Senegalese samenleving, waar een schijnbaar strikte genderscheiding lijkt te bestaan waarbij vrouwen zich in privé-domein en mannen zich in publieke domeinen dienen op te houden, bij uitstek binnen het sabarcomplex veel speling bestaat. En wel op de volgende manier: Bij sabaraangelegenheden wordt het privé-domein van vrouwen en hun intieme feest waarbij seksualiteit tussen vrouwen onderling getoond wordt, in het publieke domein getrokken vanwege het feit dat ze midden op straat, in de publieke ruimte plaatsvinden. Mannen proberen zich op dit privé-domein te begeven door op sabaraangelegenheden te dansen en trekken sabar in de publieke ruimte door het in de videoclipps te dansen die op nationale televisie worden uitgezonden. Bovendien hebben mannen een grotere mobiliteit en meer toegang tot het publieke domein, waardoor hun positie er sterker is dan die van vrouwen. Ook internationaal wordt sabar door mannen uit haar traditionele context getrokken: de docenten die sabardans doceren in Europa zijn vrijwel zonder uitzondering mannen.

Door beide seksen wordt aan sabar getrokken, want ook vrouwen beginnen zich in toenemende mate buiten het hen toegeschreven privé domein te begeven. De vrouwen die buitenshuis werken en de professionele danseressen die sabar in videoclipps dansen, zijn hier een sprekend voorbeeld van. Problematisch voor vrouwen die zich in publieke ruimtes begeven, is dat ze te maken hebben met veel tegenkrachten die hen proberen in het privé-domein te houden. Vooral professionele danseressen die sabar en zichzelf binnen het publieke domein neerzetten, lopen grote risico's schade aan hun reputatie op te lopen, zoals bleek uit de informatie van mijn informanten. De pogingen van vrouwen om met de door mannen geïnitieerde professionaliserings- en commercialiseringsprocessen van sabar mee te gaan in het publieke domein, kan geïnterpreteerd worden als een om poging hun positie te versterken. Hun dansen werd hierdoor 'moderner' en 'sexier', waarmee vrouwen het grote risico nemen hun eerbare reputatie te verliezen.

Dans is dan hoewel plezierig, altijd problematisch. Dansers en danseressen hebben te maken met de in Senegal geldende *ideoscape* (Appadurai 1990) die bepaalt dat dansen niet

voor (niet-Griot)mannen is, en dat sabardansen voor vrouwen in bepaalde contexten niet gepast is. Senegal, als een overtuigd islamitisch land, is onderhevig aan bepaalde normeringen voortkomend uit de Islam die onder andere bepalen dat sabar niet past bij islamitische normbeelden die zich uiten in gedrag, kleding en ideologie (*kinaesthetic*). Veel vrouwen zien zich hierdoor genoodzaakt te kiezen tussen sabar en een religieuze levensstijl. Het problematische aan sabardans voor vrouwen komt met name door de voortdurende tegenstrijdigheid waar danseressen aan onderhevig zijn, namelijk de Wolof (en Islamitische) normen en waarden van ingetogenheid en terughoudendheid tegenover de aanmoediging tot ongepastheid door de Griots en het publiek.

Ook mannen riskeren schade aan hun reputatie, want door aanwezig te zijn op exclusieve vrouwendomeinen, lopen mannen het risico voor homoseksueel uitgemaakt te worden. Sabardans wordt als een vrouwendans beschouwd. Mannen die zich op vrouwendomeinen begeven, waarvan sabar er één van is, gedragen zich als een vrouw door sabar te dansen en letterlijk 'als een vrouw te doen'. Als gevolg hier van worden ze onherroepelijk *góór-jiguéén* genoemd, de Wolofterm voor homoseksueel welke letterlijk voor man-vrouw staat. Mannen hebben dan op een andere manier met de politiek van gepastheid en ongepastheid te maken, omdat hun dansen *an sich* al ongepast is. Dansende mannen moeten een zware afweging maken tussen hun passie om te dansen met daaraan klevend het stigma van homoseksueel of wel te gehoorzamen aan de normen en waarden in de Senegalese samenleving, die hen opleggen dat sabardansen niet voor mannen is. Een manier waarop mannen hiermee omgaan, is door dansen hun werk te noemen. Net als ieder ander werk. De professionalisering van sabardans is dan te interpreteren als een manier als elke andere manier om geld te verdienen in een land waar kansen, mogelijkheden en perspectieven schaars zijn.

Een andere manier om sabardans te kunnen begrijpen en interpreteren, is door het te beschouwen als een culturele performance. Door culturele performances geven de dansers en danseressen van sabar betekenis aan hun optreden, aan hun dansen. Bovendien laten ze van zich horen door hun performances. Doordat performances geen geïsoleerde activiteiten zijn, maar in voortdurende interactie staan met zowel drummers (Griots) en het publiek, wordt er ruimte gecreëerd voor onderhandeling wat betreft de acceptatie of afwijzing van een performance waardoor sabar (van vorm) kan veranderen.

Sabar is sterk gegroeid. Aanvankelijk binnenslands, wat het proces van Wolofisatie uitlicht en later ook internationaal. Sabar is van oorsprong een dans van de Wolof etnische groep. Geografisch en demografisch gunstig gelegen, daardoor als eerste in contact met

westerlingen en als de grootste bevolkingsgroep van Senegal, hebben de Wolofgroep een voorsprong die heeft geresulteerd in een blijvende dominantie. Het proces van Wolofisatie duidt op een proces van nationale culturele assimilatie met de Wolofcultuur. Het proces van Wolofisatie, dat begon als een linguïstische ontwikkeling, is uitgegroeid tot een proces waarbij het oorspronkelijke culturele complex van de Wolof omarmd is door andere etnische groepen. Sabar, als onderdeel van dit proces uitmakend, is uitgegroeid tot een Senegalees nationaal product op de wereldmarkt.

Ook internationaal is sabar doorgebroken, allereerst door het op sabarritmes ontstane muziekgenre, *mbalax*, wat door grote Senegalese sterren als Youssou N'dour op de westerse podia ten gehore is gebracht. Later door de internationale tours van balletten uit Senegal en door de groeiende markt voor culturele festivals in Europa welke resulteerde in een grotere vraag naar Senegalese artiesten. In Senegal begint de strikte scheiding tussen verschillende kasten te vervagen zoals besproken in hoofdstuk 3. In de westerse context is een Griotnaam veel waard, vanwege het culturele erfgoed dat Griots met zich meedragen. Een Griotnaam levert in Europa roem en geld op. Binnen Senegal maar ook op internationaal vlak wordt hiervan geprofiteerd. Waar vroeger alleen Griots het ambacht in handen hadden te kunnen dansen, drummen en zingen, danst, zingt en drumt nu iedereen. Niet-Griots worden zelfs opgeleid in Griotfamilies om te leren spelen of dansen.

Door de nationale en internationale doorbraak van sabarritmes, waaronder in de vorm van populaire Senegalese muziek, valt dit genre niet alleen onder het label wereldmuziek, maar is zich ook toegeëigend door Senegalezen onder alle lagen van de bevolking. Dit kwam ook voort uit een ontwikkeling in Senegal waarbij van Europese muziekinvloeden in Senegalese muziek werd teruggegaan in een zoektocht naar 'eigen', lokale geluiden. Het toenemende gebruik van de *tama* en sabarritmes in populaire muziekstijlen in Senegal maakt dat Senegalezen zich zijn gaan identificeren met hun muziek. Mbalax raakte in de mode, sterker nog mbalax wordt steeds 'Senegaleser', waarmee ik doel op het toenemende gebruik van sabarinstrumenten in het repertoire. Zodoende is sabar gaan gelden als een symbool van een nationale identiteit van Senegal.

Voor Senegalezen worden de verschoven genderverhoudingen hierdoor acceptabeler. Dansende mannen worden nu op wat gefluister, geroddel en gelach na getolereerd. Behalve de roem en het geld die als versoepelende factoren optreden in de genderpolitiek die sabardans omvat, werkt ook de populariteit en het gevoel van *mbalax* en sabar als 'eigen' versoepelend. Bovendien is de invloed van Europese ideeën en beelden ook aanwezig in de manier waarop gedanst wordt en waarop met dans wordt omgegaan. Senegalese dansers worden in Europa

niet homoseksueel genoemd, wat hun positie versterkt en een positieve stimulans is om door te gaan met dansen. Ook Senegalese danseressen ondervinden dat hun danskunsten door Europeanen enkel geroemd zonder de negatieve connotatie te ervaren die hen in Senegal wel veroordeelt.

In Senegal wordt voor dansende mannen in toenemende mate een oogje dichtgeknepen, in die zin dat de meeste mensen dansende mannen nog wel homoseksueel noemen, maar dat hun roem, geld en danskunsten de negatieve facetten van hun imago wat betreft dans verdoezelen. De niet-mannelijkheid van hun dansen wordt in toenemende mate genegeerd, en bovendien verhullen mannen deze niet-mannelijkheid door op een heel eigen en ‘onvrouwelijke’ manier te dansen.

Vrouwen mogen nu sexier en uitdagender dansen en de consequenties die dat voorheen had voor hun respectabiliteit, waardigheid en reputatie, zijn versoepeld. Vrouwen worden niet meer zo streng afgerekend op hun danskunsten. Doordat het publiek voor het grootste deel nog steeds uit vrouwen bestaat, blijven sabaraangelegenheden relatief intieme vrouwendomeinen ook al bevinden ze zich midden op straat in het publieke domein en dansen mannen er nu ook. De (vrouwelijke) toeschouwers fungeren als een muur om de aanwezigen tegen de nieuwsgierige blikken van buitenstaanders te beschermen. Vrouwen voelen zich hierdoor vrij om te dansen hoe ze willen en gedragen zich bovendien uitdagender en sexier in de wetenschap dat het sociale bestaansrecht van sabaraangelegenheden steeds dieper geworteld is. Door de toegenomen belangstelling en doordat vrouwen er de touwtjes stevig in handen hebben, kunnen sabaraangelegenheden niet verboden worden ondanks de genoemde bezwaren uit verschillende hoeken zoals besproken in hoofdstuk 4.

Hoewel er aldus over sabar onderhandeld wordt door beide seksen, zijn sabaraangelegenheden vanwege het sociale bestaansrecht niet zozeer weggenomen door mannen maar eerder versterkt door de toegenomen belangstelling en onder invloed van de *finanscape* (Appadurai 1990), ofwel de (toegenomen) geldstromen die er circuleren. Er zijn steeds meer sabaraangelegenheden, die steeds duurder waardoor er steeds meer geld circuleert. Deze circulatie van geld maakt onderdeel uit van de informele economie die welig tiert in Senegal en door tweederde van de vrouwelijke bevolking gedomineerd wordt, waardoor hun positie op sabaraangelegenheden alleen maar sterker wordt in plaats van afneemt. De verschillende vormen die zijn ontstaan en die sabar aanneemt in verschillende contexten: de vorm van de mannen, van professionele danseressen, de internationale vorm en de vorm in videoclip, zijn uit de traditionele context en uit de traditie van vrouwen als primaire danseressen en aanwezigen op sabaraangelegenheden, gegroeid. Iedereen in Senegal

is zich ervan bewust dat de oorsprong van de sabardans te vinden is bij de vrouwen. Ook dit bewustzijn bij vrijwel alle sabardansers en -danseressen geeft het sabarcomplex een extra bestaansrecht. De snelheid waarmee veranderingen zich binnen het sabarcomplex, in Senegal voltrekken, maakt dat sabar zich met ongelooflijke vaart heeft weten te ontwikkelen tot een pluriform fenomeen wat, behalve dat het voor veel meer mensen toegankelijk is, in de oorspronkelijke vorm heeft kunnen blijven bestaan.

De functie en betekenis van sabar zijn door genoemde ontwikkelingen in de Senegalese samenleving wel veranderd. Niet alleen is de *finanscape*, *mediascape*, *ideoscape* en *technoscape* binnen de Senegalese samenleving veranderd, ook is sabar veranderd van een orale traditie in een commercieel product, waar snelheid en acrobatiek (de stokpaardjes van dansers) en seksueel suggestieve en expliciete bewegingen (de manier waarop danseressen sabar aan de man brengen) verkopen op een globaliserende wereldmarkt.

## Literatuuropgave

Appadurai, Arjun,

- 1990 Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, Vol. 2, No. 2, pp.1-24.

Bop, Codou

- 1995 Les femmes Chefs de Famille à Dakar. *Afrique et Développement* 20.4 (Numéro Spécial de l'Institut sur le Genre): 51-67.

Bourdieu, Pierre

- 1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Castaldi, Francesca

- 2006 *Choreographies of African Identities: Négritude, Dance and the National Ballet of Senegal*. Urbana and Chicago: Univeristy of Illinois Press.

Cowan, Jane K.

- 1990 *Dance and the body politic in Northern Greece*. Oxford: Princeton University Press.

Duran, Lucy

- 1989 Key to N'Dour: Roots of the Senegalese Star. *Popular Music*, Vol. 8, No. 3, African Music, pp. 275-284.

Eerdewijk, van Anouka

- 2005 *Being a Man: Young Masculinities and Safe Sex in Dakar* (uit de bundel: *The Gender Question in Globalization: Changing Perspectives and Practices*, edited by Tine Davids & Francien van Driel).

Erlmann, Veit

- 1999 *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*. New York: Oxford University Press.

Goffman, Erving

- 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday & Company Inc.

Hearn, Adrian H.

- 2004 Guardians of Culture: The Controversial Heritage of Senegalese Griots. *Australian Journal of Anthropology*, Aug2004, Vol. 15, Issue 2, pp. 129-140.

Heath, Deborah

- 1994 The politics of appropriateness: Recontextualizing Women's Dance in Urban Senegal. *American Ethnologist*, Vol. 21, No. 1 (February), 88-103.

Ivan-Smith, Edda

- 1988 Women in Sub-Sahara Africa. *The Minority Rights Group*, Report No. 77.

Kapchan, Deborah A.

- 1995 Performance. *The Journal of American Folklore*, Vol. 108, No. 430, Common Ground: Keywords for the Study of Expressive Culture, pp. 479-508.

Keil, Charles & Feld, Steven

- 2005 [1994] *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press.

Kersenboom, Saskia

- 1995 *Word, Sound, Image: The Life of the Tamil Text*. Oxford en Washington D.C: berg Publishers Limited.

Markovitz, Irvin Leonard

- 1970 Traditional Social Structure, the Islamic Brotherhoods and Political Development in Senegal. *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 8, No. 1, pp. 73-96.

Marshall, Kirsten

- 2001 *Changing Genderroles in Sabar Performances: A Reflection of Changing Roles for Women in Senegal*. University of Washington, BA thesis.

Muurling, Nienke

- 2003 *Relaties smeden: De rol van een 'jelimuso' (griotte) in Mali*. Amsterdam: Uitgeverij Aksant.

Ong, Walter J.

1977 African talking Drums and Oral Noetics. *New Literary History*, Vol. 8, No. 3, Oral Cultures and Oral Performances, pp. 411-429.

1982 *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Methuen & Co Ltd.

Ortner, Sherry B.

1974 *Is Female to Male as Nature is to Culture?* Uti Rosaldo en Lamphere: Woman, Culture, and Society, Stanford: Stanford University Press.

1996 *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press.

Palmer, Gary B., Jankowiak, William R.

1996 Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane. *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 2, pp. 225-258.

Panzacchi, Cornelia

1994 The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal. *Africa*, Vol. 64, no. 2, pp. 190-210.

Reischer, Erica & Koo, Kathryn S.

2004 The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33, pp. 297-317.

Rosaldo, Michelle Zimbalist & Lamphere, Louise

1974 *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press.

Sow, Fatou

2003 Fundamentalisms, Globalisation and Women's Human Rights in Senegal. *Gender and Development*, Vol. 11, No.1, May 2003.

Tamari, Tal

1991 The Development of Caste Systems in West Africa. *The Journal of African History*, Vol. 32, No. 2, pp. 221-250.

Turner, Victor

1992 [1988] *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Verrips, Jojada

1987 *Holisme en Hubris*. Euromed working paper no. 47.

Witte, M. de

2001 *Long Live the Dead! Changing Funeral Celebrations in Asante, Ghana*.

Amsterdam: Aksant Academic Publishers.

Wolf, Eric R.

1997 *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press.

### **English summary**

This master thesis examines the way sabar has changed from an oral tradition into a worldmusic genre. Sabar is a site where traditional gender relations are challenged and where authenticity is being questioned. The forces and developments then caused these changes, can be reduced to several processes, some of which are the essential themes of this thesis.

Before the era of colonialism and modernism, Senegal was a society with an oral tradition; history was told and passed through to the next generation. Part of this traditional craft was also the praise singing of Griots to nobles, kings and other social superiors. Griots are called the masters of the word and make poetry alive in the hearts and minds of the people. Their performance was often supported by music or dance. With the rise of literacy, modern technology, mass media and modern ways of communication, this oral culture of praise singing and the spoken word has moved to the background, making room for music and dance. Direct implications for the work of Griots occurred: they had to fit in to the new form and demands of sabar in order to keep their traditional labour alive. Senegalese society has changed. Nowadays, there are no more kings, and praise singing a noble does not pay well. Griots nowadays focus on the sabar events which emphasize dancing instead of the spoken word. These festivities are mainly organized by and for women and they are nowadays all about money. These developments and processes in Senegalese society have led to a change in the hierarchy of oral tradition. Dance and music are now far more popular and therefore share a first place, at the expense of the spoken word. Not only Griots are affected by these changes; sabar events as a whole have changed in number and in character. They have grown spectacularly, are therefore available to more people. As a result, more people dance with the latest trend of men beginning to dance on sabar events. However, despite all the changes that have taken place within the site, traditional gender values and norms have not changed. While men have extended their role in sabarperformances by making name and fame as dancers, women still do not drum nor are they in the first and best rewarded place when it comes to the professionalisation of sabardance.

In chapter two I discuss the strong gender separations in Senegalese society, resulting in private (women's) domains and public (men's) domains. In the site of sabar we see that a 'blurring of boundaries' within this division occurs strongly in the following ways: sabar events are characterized by an intimate, private, women only domain, pulled in the public sphere because of the fact that they take place on the public streets. Men try to take over this private domain by pulling sabar into the public spheres by dancing in the videoclips that are broadcasted on national television. Also, men tend to have greater mobility in the public

spheres which makes their position stronger. Internationally, sabar is also drawn out of its traditional context by men: it are mainly men teaching sabar courses in the west. Sabar is being pulled at by both sexes, since women also tend to mingle in the public spheres, of which the women working outside the bonds of the household and the professional female dancers are a powerful example. Their attempts to follow the processes of modernisation and professionalisation initialized by men, can be read as an effort to strengthen their position. However, these professional female dancers deal with great difficulties in their personal lives, since dancing is in most cases considered bad for them. This has to do with the *ideoscape* (Appadurai 1990), imposing that sabar dancing is not for non-Griot men and that sabar dancing is inappropriate for women in certain settings. Senegal as a devoted Islamic country, imposes accordingly Islamic rules and norms, stating that sabar does not fit into the Islamic kinaesthetic. Therefore, women find themselves in a situation where they have to choose between a religious lifestyle or a professional dance career which can cause them to harm their reputation as respectable women and wives. Men, too, risk to damage their reputation, since by attending on sabar events which are considered exclusive women's domains, they risk being called *góór-jiguéen* or homosexual. Men accordingly are dealing with these *politics of appropriateness* (Heath 1994) in a different way than women, since their dancing is in any case inappropriate to begin with. Men deal with this stigmatisation by naming their act of dancing a their work, like any other way to find money in a society where resources and chances are scarce.

Sabar dance experienced a huge growth, starting locally but eventually expanding internationally. The process of Wolofisation explains the way in which sabar, originating as a local product as part of the Wolof cultural complex, was embraced by all other ethnicities in Senegal. The Wolof ethnic group became lastingly dominant, not only linguistically (the Wolof language is the biggest language in Senegal) but also culturally since practically everybody in Senegal could be a dancer.

Internationally, sabar expanded as well, first through the rhythms brought by Senegal's biggest export product Youssou N'dour and later on by the international tours many Senegalese ballets made and by the growing interest in cultural festivals in the west, resulting in a growing demand for Senegalese artists. Since strict caste-divisions begin to fade in Senegal, it is not any longer exclusively Griot's craft to drum, sing and dance. Everybody, non-Griots included, profits from this growing demand, very well aware of the fact that a Griot name is now a new way to make money, in the west as well as in Senegal. The international breakthrough of sabar rhythms in the form of popular music, basically initiated

by Youssou N'dour, caused people to think differently about sabar. It was now being used as a national identity of Senegal to the outside world. For the Senegalese, shifted gender relations are more easily accepted. Men who dance are now tolerated, people seem to ignore the non-masculine nature of their dancing and the fact that traditionally, sabar dancing is considered women's affairs. Money and fame certainly influence the way people in Senegal respond to changing gender patterns, but the overall sentiment of sabar as 'own' and the popularity of the sabar complex, loosens traditional morals and values. In effect, European influences made possible by modern ways of mass communication, particularly in the form of cable television, have a great impact on the ways in which Senegalese male and female dancers profile themselves and their performances.

Nonetheless, sabar events are still relatively intimate women's domains, even though they take place outside the private bonds of the household and men penetrate in these domains. The female spectators function as a wall around the dance floor where women behave in sexual explicit and provocative ways, against curious eyes from the outside world. Because of the increased interest in sabar events and the fact that most sabar events are organized by and for women, these sabar events will probably not disappear, but only expand from its origin. Therefore, sabar has become more pluriform.

Though it is recognized that sabar is negotiated by both the sexes as well as Griots and non-Griots, sabar events are still women's affairs. Its fundamental right to be in Senegalese society (because sabar events are being organized at the occasion of births and other life cycle ritual festivities) have not been taken away by men. As a matter of fact, they increased as a result of the modernizing and globalizing processes that have taken place in Senegal. Moreover, increasing financial means (Appadurai's *finanscape*) result in bigger, more expensive sabar events. The cash that flows is part of women's informal economy and networks and functions as a system of reciprocity. Therefore, increasing cash flows only enlarge women's independence and the sabar event as a whole.

Accordingly, sabar has developed into very diverse forms: the form of men dancing sabar, of female professional dancers, the international form and the form sabar takes in video clips all form part of the pluriform repertoire into which sabar has developed. Sabar's function and meaning have changed. Not only have the *finanscape*, *mediascape* and *ideoscape* within Senegalese society changed, sabar has also changed from an oral tradition into a commercial product where rapidity and acrobatic acts (male dancer's specialties) and sexual suggestive and explicit movements (the way in which female dancers perform sabar) sell on a globalizing world market.