

MAGYAR AFRIKA TÁRSASÁG  
AFRICAN-HUNGARIAN UNION



AHU MAGYAR AFRIKA-TUDÁS TÁR  
AHU HUNGARIAN AFRICA-KNOWLEDGE DATABASE

---

KERR, David

Népi színház és nemzeti ideológia a modern Afrikában

**Eredeti közlés/Original publication:**

*Helikon*, 1986, 32. évf., 3–4. szám, 277–393. old.

**Elektronikus újraközlés/Electronic republication:**

AHU MAGYAR AFRIKA-TUDÁS TÁR – 000.000.811

Dátum/Date: 2014. január / January – április 22. / April 22.

**Az elektronikus újraközlést előkészítette**

**/The electronic republication prepared by:**

B. WALLNER, Erika és/and BIERNACZKY, Szilárd

**Hivatkozás erre a dokumentumra/Cite this document**

KERR, David: Népi színház és nemzeti ideológia a modern Afrikában, *AHU MATT*, 2014, pp. 1–19. old., No. 000.000.811, <http://afrikatudastar.hu>

**Eredeti forrás megtalálható/The original source is available:**

hazai könyvtárakban

**Megjegyzés / Note:**

ellenőrzött és szerkesztett szöveg / controlled and edited text

**Kulcsszavak/Key words**

magyar Afrika-kutatás, népi színház Afrikában a függetlenség kivívása előtt, a népi mozgalmak vezetőinek dicsőítése, a hagyományos dicsérő ének mint kulturális forrás, a függetlenség kivívása után a modernizáció népszerűsítése (vichikesko színházi műfaj, ngondjera párbeszéd forma), a diktátorok tömjenezése, a Malawi-beli mbumba elnök dicsőítő tánc (mozgalommá növekszik), a színház pártharcok eszköze is: az etnikai ellenségek szidalmazása, African research in Hungary, popular theatre in Africa before gaining independence, the glorification of the leaders of popular movements, the tradi-

tional praise poetry as source of the new theatre, after gaining independence promoting the modernization (vichikesko theatrical genre, ngondjera dialogue form), dictators adulation, president praise dance mbumba in Malawi (become a movement), the theatre also is the tool of party fighting: blaming the party-ethnic enemies, clash among the educated elite and villagers, the revival of ancient culture

-----  
 AZ ELSŐ MAGYAR, SZABAD FELHASZNÁLÁSÚ, ELEKTRONIKUS,  
 ÁGAZATI SZAKMAI KÖNYV-, TANULMÁNY-, CIKK- DOKUMEN-  
 TUM- és ADAT-TÁR/THE FIRST HUNGARIAN FREE ELECTRONIC  
 SECTORAL PROFESSIONAL DATABASE FOR BOOKS, STUDIES,  
 COMMUNICATIONS, DOCUMENTS AND INFORMATIONS

\* magyar és idegen – angol, francia, német, orosz, spanyol, olasz és szükség szerint más – nyelveken készült publikációk elektronikus könyvtára/  
 writings in Hungarian and foreign – English, French, German, Russian, Spanish, Italian and other – languages

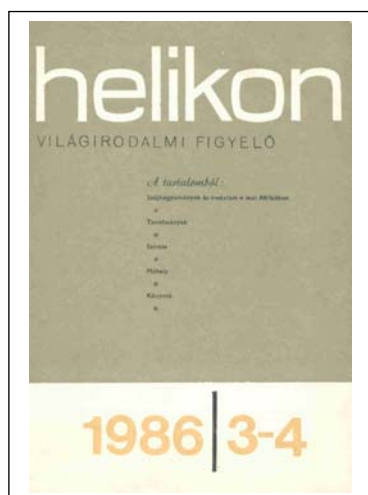
\* az adattárban elhelyezett tartalmak szabad megközelítésűek, de olvasásuk vagy letöltésük regisztrációhoz kötött/the materials in the database are free but access or downloading are subject to registration

\* Az Afrikai Magyar Egyesület non-profit civil szervezet, amely az oktatók, kutatók, diákok és érdeklődők számára hozta létre ezt az elektronikus adattári szolgáltatását, amelynek célja kettős, mindenekelőtt sokoldalú és gazdag anyagú ismeretekkel elősegíteni a magyar afrikánisztikai kutatásokat, illetve ismeret-igényt, másrészt feltárni az afrikai témájú hazai publikációs tevékenységet teljes dimenziójában a kezdetektől máig./The African-Hungarian Union is a non-profit organisation that has created this electronic database for lecturers, researchers, students and for those interested. The purpose of this database is twofold; on the one hand, we want to enrich the research of Hungarian Africa studies with versatile and plentiful information, on the other hand, we are planning to discover Hungarian publications with African themes in its entirety from the beginning until the present day.

**A MAGYAR TUDOMÁNY KÜLFÖLDI BARÁTAI  
AZ AFRIKA-KUTATÁS TERÜLETÉN  
FRIENDS IN ABROAD OF HUNGARIAN SCHOLARSHIP  
ON THE FIELD OF AFRICAN RESEARCH**

NÉPI SZÍNHÁZ ÉS NEMZETI IDEOLÓGIA  
A MODERN AFRIKÁBAN

David Kerr



Ebben a dolgozatban azt kívánjuk kifejezni, hogyan váltak Afrika bizonyos területein a gyarmatosítás előtti népi színház különböző formái a gyarmatosítás utáni korszakban a nemzeti egység kialakításának vagy erősítésének ideológiai eszközeivé.

A modern ideológiát sugalmazó népi színház gyökerei az antikolonialista függetlenségi harcokig nyúlnak vissza, amikor sok nemzeti párt politikai közvetítő eszközzé tette a helyi előadói hagyományokat. Egyes nemzeteknél, mint például Sváziföldön, ahol a felszabadulás utáni kormányzat a Feudális Svázi Királyság hagyományain alapult, ez az átalakulás többé-

kevésbé simán zajlott le. A prekoloniális dicsérő hagyományok és közösségi ünnepek, mint például az Incwala-hoz hasonló ceremóniák minden további nélkül valamilyen módosult formában folytatódtak a függetlenség kivívása után. De még azokban a köztársaságokban sem volt különösebben nehéz az előadói hagyományok rituális szerepének politikai funkcióvá formálása, amelyek nem homogén (ez a többség Afrikában) prekoloniális nemzeti államokon alapultak.

Szerte Afrikában a politikai nacionalizmust általában a kulturális nacionalizmus spontán mozgalmai előzték meg, a gyarmatosítás előtti színházi, zenei vagy vallási formák a gyarmatosítás elleni tiltakozásként éledtek újra. A nemzeti vezetők hamar felismerték az ilyen technikák előnyeit a gyarmati uralom elleni népi szolidaritás kialakításában. Zambia Rézövezetében például az ötvenes évek végén erőteljesen éledtek újra bizonyos fél-hagyományos gyászrituálék. Feltámadásukat kétségtelenül a Zambia függetlenségéért harcoló Egységes Nemzeti Függetlenségi Párt (UNIP) ösztönözte. Amikor a szövetségi kormány betiltotta az afrikaiak politikai nagygyűléseit a Rézövezet városi közigazgatási területein, a temetési bizottságok akkor is össze tudtak gyűjteni majd négyezer fős gyűléseket a temetésekkel kapcsolatos kulturális eseményekre. Ezeken olyan dalok, táncok és némajátékok előadása zajlott, amelyek messianisztikus jelképrendszere alig-alig leplezte az UNIP-pal szolidáris érzelmeket.<sup>1</sup>

A függetlenséget közvetlenül megelőző időszakban a hagyományos dalt és táncot széles körben használták a nemzeti harcok karizmatikus közéleti személyiségeinek nyilvános dicsőítésére. Az olyan vezérek, mint a kenyai Jomo Kenyatta, a mali Modibo Keita, a nigériai Nnamdi Azikiwe, a ghánai Kwame Nkrumah, a malawi Kamuzu Banda és a guineai Sekou Touré, ösztönözték a bennszülött dalok és táncok politikai célú átalakítását, hogy kultuszt építhessenek saját személyük köré. Az ilyen dicsérő dalok pszichológiai és esztétikai rokonságban állnak a dicsérő énekek és a hősi karakterű előadási formák bennszülött hagyományaival. Az olyan hősénekformák, mint a zulu *Izibongó*, a szotó *Litokó*, a bahima *Ebyevugó* és *Ebirahiró* egy sor változáson estek át a gyarmati uralom igája, a függetlenségi harcok és a poszt-koloniális nemzeti államok megalapítása folyamán, amitől alkalmassá váltak arra, hogy politikai eszközként vehessék igénybe őket.

A felszabadulást követően a karizmatikus vezetők továbbra is munkára serkentették a dicsérőénekek előadóit és a táncosokat, mint az ideológiai el-

<sup>1</sup> P. Harris Jones: *Freedom and Labour. Mobilization and Political Control in the Zambian Copperbelt*, 1975, Oxford, Basil Blackwell, 101. old.

lenőrzés fontos közegeit. Az átalakulás világosan nyomon követhető Mali esetében: Szenegál és Nyugat-Szudán rövid életű szövetsége idején (1956–1960) a dal és a tánc fontos szerepet játszott abban, hogy a tömegeket a francia uralommal szembeni ellenállásra készítsék. Bár néhány hagyományos stílust alkalmazó griot a gyarmati hatóságok zsoldjába szegődött, legtöbbjük a nemzeti ügyet támogatta olyan epikus művek előadásával, amelyek Mali történelmének a nemzeti hősök – Bakari Dan, Da Monzon, Shellu Ahmadu és Szungyata – nevéhez fűződő nagy pillanatait ünnepelték. Egyik-másik griot még ennél is tovább ment: a felszabadító harc kortárs vezéreihez – például Mamadou Konatéhoz, Onezzin Coulibalyhoz vagy Modibo Keitához – intéztek dicsőítő éneket.

Amikor Mali 1960-ban elnyerte függetlenségét, Keita lett az elnök, és pártja, az Union Soudanaise előnyben részesítette a központosított állam-szocialista kormányformát. Azok a griot-k, akik a harc idején az Union Soudanaise-t támogatták, fizetett állás kaptak a Nemzeti Együttesben vagy az Ifjúsági és Sport Bizottság irányítása alatt álló előadói társulatban. A griot-k más csoportjait a Hagyományos Művészek Egyesületébe irányították.

E csoportokat arra biztatták, hogy dicsérik az Union Soudanaise politikáját, és megalkossák Modibo Keitának mint a nép bajnokának a képét. Gyakran hoztak létre dalokat különleges alkalmakra. Amikor például Keita visszatért az Afrikai Egységszervezet Addis Abeba-i államfői értekezletéről, a Nemzeti Együttes a repülőtéren egy, ennek az eseménynek szentelt táncsal köszöntötte őt:

„Az elnök azt mondta a konferencián,  
az afrikaiaknak egyesülniük kell.”<sup>2</sup>

Az egész nemzettől elvárták, hogy az elnök dinamikus külpolitikai hőstetteinek eredményeit a nagy történelmi harcos-hősök cselekedeteihez foghatóként méltányolja.

A függetlenség kivívása után jó néhány afrikai nemzetenél alakultak hasonló, ideológiailag motivált énekes és táncos csoportok az államfő és politikája magasztalása céljára. Ezek a csoportok azonban nem szorítkoztak a nemzet vezetőjének dicséretére. A nemzet egészének tetteit is ünnepelték, s így közreműködtek a társadalmi-politikai megújulást segítő közvélemény kialakításában. Példaként ismét Malit hozzuk fel. A Segon Ifjúsági Együttes

---

<sup>2</sup> H. Charles Cutter: The Politics of Music in Mali, *African Arts*, Vol. 1, no. 3., Spring, 1968, 75. old.

olyan dalokat költött, amelyek egy a Niger-folyóra eresztett gőzhajó vízrebocsátását ünnepelték. Vagy az új házassági törvényt helyeselték: az ti. betiltotta az olyan szerződésen alapuló házasságot, amelyet az egymásnak szánt pár szülei a jegyesek gyermekkorára idején kötöttek.

A nemzet egészét megmozgató „buzdító” színház e típusa valószínűleg inkább a magukat szocialistának valló nemzetekkel hozható kapcsolatba, melyek az újat akaró politikához igen változatos technikákkal igyekeztek megnyerni a nép támogatását.

Tanzánia különösképpen vállalkozó szelleműnek mutatkozott a bennszülött színházi formák politikai mozgósító erővé változtatása módjainak keresésében. A dicsérő énekek hagyománya a függetlenség kivívása után a Mahongero és a Ng'winamila együttesek tevékenységében virágzott tovább, két olyan hivatásos csoportban, amelyek a Chama Cha Mapinduzi főhadiszállásokhoz tartoztak. A Mahongero együttes itt következő dala talán érzékelteti stílusukat:

„A második Ötéves terv  
azt mondja, együnk csirkét, tojást,  
zöldséget, halat, és igyunk tejet.  
Azt mondja, együnk tápláló ételeket,  
azt mondja, építsünk jobb házakat.  
A Párt meggyújtotta a fáklyát,  
Dicséret Nyererének.”<sup>3</sup>

Az elnök magasztalását a táplálkozási kampány „buzdító” témájával kötik össze, mintha Nyerere nevének súlya megerősítené az üzenetet már azáltal is, hogy megidézik.

A *Vichekesho* (ejtsd: vicsekese) – egy valószínűleg a huszadik század elején Zanzibárban keletkezett forma, amelyet ott *Tarabu na Vichekesho* néven ismertek – valamivel rugalmasabb politikai célú szórakoztatási forma. A vichekesho eredetileg kevert típusú szuahéli nyelvű zenés bohózat, amelyben rögtönzött jelenetek elegyedtek a *tarabuval*, az arab hatásra létrejött hagyományos szuahéli zenével. Némileg hasonlított más olyan kevert típusú (szinkretikus) formákhoz, mint a ghánai Koncert Parti vagy a nigériai Joruba Opera.

<sup>3</sup> Összefoglalja Nkwabi Ng'wanakilila: *Mass Communication and Development of Socialism in Tanzania*, 1981, Dar es Salaam, Tanzania Publishing House, 101. old., a mű szerzőjének fordítása.

A vichekeshót valószínűleg utcai árusok kezdeményezték, akik kis komikus jelenetekkel és zenével csalogatták magukhoz a vásárlókat. E formát aztán tovább népszerűsítette az ünnepelt zanzibári énekesnő és színésznő, Sziti Binti Szaad, aki az indiai zenés színház formai elemeit is alkalmazta. A vichekesho elterjedt az ország belsejében is, és kedvelté vált Tangában, Dodomában, valamint Dar es Salaamban.

A vichekeshóban rejlő szatirikus és didaktikai lehetőséget egy másik neves művész, Bakari Abedi fedezte fel, aki 1954-ben megalapította a *Muungano* néven ismert zanzibári kulturális testülethez csatlakozó Michenzani Társas Klubot. Bakari szerint a vichekesho célja az, hogy

„... kinevettesse az emberekkel az élet korrupt oldalát, és minden módon rászoktassa őket a munkához és a pihenéshez való helyes hozzáállásra”.<sup>4</sup>

Didaktikai funkciója különösen alkalmassá tette ezt a formát arra, hogy politikai eszközként használják.

A függetlenség elnyerése után a Tanganyikai Afrikai Nemzeti Egység (TANU) és az Afro-Shirazi Párt (A.S.P.) haladó erőit aktívan támogató számos színházi dolgozó a vichekeshóban a politikai oktatás eszközét látta. Közülük kiemelkedik Peter Saimanga, aki a Tanzániai Iskolák Színházi Fesztiváljain meglehetősen nagy színházművészeti tapasztalatot szerzett, és egyetemen kívüli színházi tanfolyamokon is részt vett. 1964-ben elindította a *Barátság Textiles Színházi Klubot* Dar es Salaamban, amely vichekeshót játszott ipari munkásoknak. A TANU és az A.S.P. üldözte „gonosz” bemutatására Saimanga a vichekesho-jelenetek magját alkotó szatirikus közhelyeket használta fel, amelyekben olyan gazemberek ellen kelnek ki, mint amilyeneket Husszein felsorol. Ilyenek:

„... a burzsoá, az örökre tudatlanságban maradó álsejk, a pletykafészek, az élőködő, a féltékeny férj, aki feleségeit lakat alatt tartja, vagy a fősvény”.<sup>5</sup>

Mivel Saimanga hajlandó volt gyárakban játszani, és szoros kapcsolata volt a TANU-val, vichekeshóit a párt által meghirdetett fő kampányok szolgálatába tudta állítani, és így eljutott a dar es salaami proletáriátus kulcsfontosságú közönségeihez.

<sup>4</sup> Összefoglalja Ebrahim Hussein: *On the Development of Theatre in East Africa*, kiadatlan doktori disszertáció, 1974, Dar es Salaam, 98. old.

<sup>5</sup> Hussein, op. cit., 90. old.

A didaktikus szórakoztatás erőteljes hagyománya Tanzániában elvezetett egy másik politikai célú kevert stílusú népi színházi forma, a *ngondjera* (ejtsd: ngondzsera) kialakulásához is. Bár kitalálását általában Matthias Mnyampalának tulajdonítják, aki a hatvanas években népszerűvé tette a ngondjerát, mégis majdnem biztos, hogy egy sokkal régebbi szuahéli költészeti hagyománnyal áll kapcsolatban.

A ngondjera olyan költői párbeszéd, amely kérdés–felelet formát használ a politikai és társadalmi tudás terjesztésére, többé-kevésbé hasonlóan a nyugati irodalmi hagyomány *szimpóziumához*. Az alábbi Mnyampala *Ngondjera Chama Cha TANU* című művéből vett dialógus, amelyben egy bölcs politikai káder megmagyarázza a TANU politikáját egy kíváncsi polgárnak, fogalmat ad a műfajról:

Polgár: Azért kérdelek, hogy láss el bölcsességgel, fejtsd meg a jelentést, hogy megvigasztald szívem. Az igazat akarom hallani e párt politikájáról, beszélj a TANU politikájáról, kinek a pártja?

Politikus: Hallgass rám, és jegyezd meg, amit mondok, jegyezz meg mindent, amit mondani fogok neked, aztán használd, amit mondtak neked a hibák elkerülésére. Az a parasztok pártja, és a dolgozóké is.<sup>6</sup>

A *Ngondjera Chama Cha TANU* folytatódik, a polgár további kérdéseket tesz fel, amelyekre a politikus azt válaszolja, hogy kapitalistáknak, a feudális uraknak és a burzsoáziának nincs helye a TANU-ban vagy az A.S.P.-ben.

Mivel a ngondjera inkább alapul meglehetősen komoly költői dialóguson és jelképrendszereken, mint szatirikus közhelyeken, a politikai propaganda sokkal közvetlenebb kifejezőeszköze, mint a vichekesho. A ngondjera egy másik fontos vonása, hogy igen könnyen olvaszt magába nem színházi elemeket. E műfaj keretébe a vizuális eszközök – mint a térképek, fotók, reáliák, grafikonok és poszterek – demonstrációs célra előnyösen beépíthetők. Ez a pedagógiai rugalmasság tette a ngondjerát népszerűvé Tanzánia jól szervezett és széles körű felnőtt-nevelő rendszerének oktatói között, akik mindig is igyekeztek olyan hazai kommunikációs formákat találni, amelyek a formális nevelés keretein kívül válhatnak népszerűvé.

<sup>6</sup> Összefoglalja Bob Leshoi: Tanzania: Socialist Theatre, *New Theatre Magazine*, 1972, Vol. XII., No. 2, 22. old.

A portugál gyarmatosítókkal igen hosszan vívott felszabadító háborúk után a függetlenségüket elnyert luzofón nemzetek szintén felhasználták a színházat arra, hogy a tömegeket szervezett kampányokban mozgósítsák a forradalmi változásokra. Mozambikban az olyan agit.-prop. csoportok, mint a FRELIMO hadseregének Grupo Scenico-ja, vagy a Nemzeti Kulturális Felügyelőség Polyvalent Együttese, együttesen előadott rögtönzéseket alkalmaztak, hogy megértessenek a városi proletariátussal olyan lényeges kérdéseket, mint például azt, miért kell sorba állni élelmiszerért, vagy miért van hiány alapvető árucikkekből.

Röviddel azután, hogy Mozambik 1975-ben függetlenné vált, a Polyvalent Együttes készített egy jelenetsorozatot a *Xiconhoaca* nevű gazembertípusról. A darabok egy egyesített, az ellenforradalmi tendenciák felszámolására irányuló sokféle közegben megindított kampány részei voltak. Szerte Mozambikban plakátokat ragasztottak a forradalmat eláruló *Xiconhoaca* karikatúráival, olyan jelszavakkal, hogy „*Xiconhoaca* az ellenség ügynöke”, „*Xiconhoaca* élősd”, „*Xiconhoaca* bürokrata” stb.<sup>7</sup> Ehhez hasonló kijelentéseket tettek a rádióban és az újságokban is.

Egy leírás szerint a Polyvalent darabjaiban *Xiconhoaca*

„...az az ambiciózus individualista, aki rögtön csatlakozik a Párthoz, mihelyt megszimatolja, hogy az idő a forradalmi szeleknek kedvez... *Xiconhoaca* a munkában részeges és tunya, otthon veri a feleségeit és a gyerekeit, és különösen éles megvilágításban jelenik meg dekadens nyugati típusú éjszakai mulatókban, ahol valamennyi vendég kábítószeres, a zenének nincs ritmusa, és a táncolók nagy összevisszaságban őrzöngenek.”<sup>8</sup>

Bár témájuk teljesen aktuális – Mozambik gyarmati uralom elleni harcával foglalkozik –, a darabok technikája ahhoz a réges-régi afrikai színházi hagyományhoz kapcsolódik, amely közhelyszerű negatív szerep-modellt használt társadalmi bírálatként.

A Tanzániából és a Mozambikból felhozott példák, másrészt az ideológiai indíttatású tánc- és színházi csoportok többsége annyiban különbözik egymástól, hogy a szocialista irányzatú nemzetek a társadalmi osztálykülönbségeket hangsúlyozzák, és arra törekednek, hogy az alárendelt osztályokkal azonosuljanak az imperializmus elleni harcban. Az ilyen osztályelemzés azonban eléggé kivételes a kontinensen. A legtöbb hivatalos, politi-

<sup>7</sup> Allen Isaacman: *A Luta Continua: Creating a New Society in Mozambique, Southern African Pamphlets*, New York, 1978, 38. old.

<sup>8</sup> *The Culture Vulture, This Magazine*, Toronto, Spring, 1973, 3. old.

kai ösztönzésű kulturális csoport valójában megpróbálja elrejteni az újonnan születő afrikai nemzetek körében meglevő osztálykülönbségeket. Sokkal észrevehetőbb az ideológiai indíttatású színházi társulatoknak az etnikai kérdések iránti vonzódása.

Néhány afrikai nemzet – például Nigéria, Uganda vagy Benin – esetében, ahol a hatalmi harcok etnikai ellentétekben éleződtek ki, a dramatizált énekek fontos szerepet játszottak a területi konfliktusok ábrázolásában. Dahomeyben (a mai Beninben) röviddel a függetlenség elnyerése után az ellenzéki párt, a Rassemblement Democratique Dahoméen (R.D.O.), amely elsősorban déliekből állott, a következő dallal erősítette az uralkodó és főleg északi csoportokra támaszkodó Union Democratique Dahoméen (U.O.D.) párt elleni bíráló hadjáratát:

Bőrruhában hivalkodszt  
Bariba, te, akinek  
Rendes nadrágja sincsen.

Bőrruhában hivalkodszt,  
Bőrruhában hivalkodszt,  
Finom bőrruhában,

Bariba, te, akinek  
Rendes nadrágja sincsen.<sup>9</sup>

Sosem lesz Gambari a főnökünk,  
Apithy hozza el nekünk,  
franciaországi újtárról hazatérve,  
A mi függetlenségi nyilatkozatunkat.

Az etnikai „ellenség” szidalmazásán alapuló szolidaritási énekek a fél-drámai harci dalok és a satirikus „perlekedések” helyi hagyományához kötődnek.<sup>10</sup> Az U.O.D.-nek is megvoltak a maga hasonló szellemű dalai. A da-

<sup>9</sup> Összefoglalja Guy Landary Hazoume: *Ideologies, Tribalisme et Nation en Afrique: Le Cas Dahoméen*, 1972, Paris, *Présence Africaine*, 224. old.

<sup>10</sup> Például a gyarmatosítás előtti korban az Abomey-i fonok Avoga dalokat alkalmaztak az udvarban, hogy gyalázzák a gun népet, míg a gunok Avohu dalokat énekeltek Porto Novóban a fonok elleni gyalázkodásra. Lásd Gilbert Rouget: *Court Songs and Traditional History in the Ancient Kingdoms of Porto Novo and Abomey*, in: Klaus Wachsmann szerk.: *Music and History in Africa*, 1971, Evanston, Northwestern University Press, 43–46. old.

lokban megnevezett ellenségek a területek és pártok közötti villongások módosulásaival és a politikai manőverekkel együtt változtak.

A dramatizált etnikai konfliktusok e szembeszökő példái főleg a nemzeti függetlenség kezdeti időszakára jellemzőek. Azóta a legtöbb afrikai kormány egypártrendszerű államokat hozott létre az ellenzék megfékezésére. Következésképpen az etnikai vagy területi szolidaritás művészi kifejezését a kormányok a nemzeti egység érdekében visszaszorítják.

Az etnikai tudat és a politikai ideológia bonyolult kapcsolatára élő példa a malawi népies táncok fejlődése. A hagyományos táncok a gyarmati időszakban az imperializmussal szembeforduló kulturális ellenállás erőteljes közvetítőiként játszottak szerepet. Ez különösen állt a *Gule wa Mkulu* („A nagy tánc”), a középső területek tiszta férfi *nyau* kultuszának maszkos ünnepére, amely a húszas–harmincas években szatirikus sztereotip formákat használt a kereszténység és a gyarmati uralom szidalmazására. Az ötvenes években, a függetlenségi harc utolsó periódusában, az ellenállás súlypontja a falusi főnökök, a kultusz-vezetők és a szellem-médiumok kulturális ellenzékének köréből azonban a magasan iskolázott kispolgári nemzeti elit kezébe helyeződött át. Ez egyúttal etnikai eltolódást is jelentett, mivel az értelmiségi vezetők jó része Malawi északi részéről érkezett, nem a középső területekről, a nyau kultusz hazájából. Abban az időben, ahogyan A. C. Ross írja,

„...boszorkányságról vagy a nyau megtisztító erejéről beszélni annyit jelentett, mint Welensky és az Egyesült Köztársasági Párt (United Federal Party) erői mellett állni”.<sup>11</sup>

Ez kiváló példája annak, hogyan fordul a visszájára egy korábbi történelmi időszak haladó népi színházi formájának radikális hatásossága egy későbbi periódusban.

A hagyományos falusi és a modern iskolázott elit konfliktusa nem sokkal Malawi 1964-ben kivívott függetlensége után került előtérbe. A Malawi Kongresszuspárt (Malawi Congress Party) vezére, Kamuzu Banda, aki államfő lett, középső vidékről származó cseva, és őt olyan fiatal aktivista politikusok hívták meg egykor, mint a nagyjából az északi tartományból származó Orton Chirwa, Masauko Chipembere, Yatuta Chisiza és Kanyama Chiume. Ezek az aktivisták miniszterek lettek az új malawi kormányban, és gyorsan rájöttek arra, hogy baloldali politikájukkal Banda tekintélyelvű,

<sup>11</sup> A. C. Ross: The Political Role of the Witchfinder in Southern Malawi during the Crisis of Oct. 1964 – May 1965, Witchcraft and Healing, Central African Studies Association, Edinburgh, 1968, 58. old.

jobboldali nézetei teljesen ellentétesek. A fiatal miniszterek és Banda ezt követő hatalmi harcában a *Gule wa Mkulu* álarcos ünnepek jelentős szerepet játszottak az északi értelmiségiek ellen folytatott küzdelem során, a középső területek etnikai támogatásának a megszerzésében. Ross részletesen elmagyarázza a folyamatot:

„1964 decemberétől *zirombós* (állatmaszkos) csoportokat küldtek a Középső Tartomány területéről, néhány mérfölddel északabbra, hogy terrorizálják és megfélemlítsék azokat a falusiakat, akikről az a hír járta, hogy a 'lázkodó' fiatal minisztereket támogatják. Ettől kezdve ugyanezeket a minisztereket boszorkányoknak nevezték, akiket a hatalmas dr. Banda le tudott győzni, és mint fisiket, vagyis mint hiénákat emlegették őket... Ezek a fiatal emberek most íme gonosztevők voltak, akiknek a hatásától meg kellett tisztítani az országot.”<sup>12</sup>

Ebben a folyamatban Banda atavisztikus megtisztítási és boszorkányüldöző tendenciákra támaszkodott a falusi lakosság körében, amelyek fontos ideológiai és etnocentrikus fegyvert adtak a kezébe a kormány művelt északi radikálisaival szemben. A „rebellis” miniszterek végül elmenekültek az országból, és középső területi bázisára támaszkodva, Banda megszilárdította hatalmát.

Az 1964–1965-ös kabinet-válságot követően, noha a nyau kultusz továbbra is ideológiai propaganda maradt, Banda megpróbálta elsimítani győzelme etnikai jellegét. Össz-nemzeti szinten épített fel fokozatosan egy olyan, valóban megerősödött kulturális mechanizmust, amely arra szolgált, hogy tiszteletet parancsoljon, és biztosítsa az általa megkövetelt, a nemzeti megegyezéshez szükséges engedelmességet, illetve terrort. A dolog ironiája, hogy azok a hazafias kulturális dicsőítő táncok, amelyeket korábban épp a legyőzött miniszterek szorgalmaztak, a Rhodesia és Nyaszaföld Szövetsége elleni harc idején Banda karizmáját építették ki. A malawi kulturális hagiográfiai (legendagyártó) ipar legbizarrabb megnyilvánulása a *mbumba* néven ismert intézmény volt, félig politikus célú női táncosok tömegszervezkedése. A középső területek cseva rokonsági rendjében a *mbumba* valamely férfi nővéreit jelenti, akik bátyjuk (*nkhoswe*) védelmére és házasságközvetítői szerepére szorulnak. A Malawi Nőtanácson keresztül Banda azt hirdette, hogy ő az „első számú *nkhoswe*” Malawi minden asszonya számára, akik így az ő *mbumbái*. E védelemért viszonzásul az asszonyok őt hízelgő-dicsőítő táncokkal tisztelték meg.

---

<sup>12</sup> Ross, op. cit., 63–64. old.

A mbumba dicsőítő táncok születését és gyakorlatát egy nagy hatósugarú nemzeti szervezet támogatta. Malawi minden egyes kerülete kiállítja a maga tősgyökeres táncos csoportját, a Malawi Kongresszuspárt Nőtanácsa falukban és városokban működő helyi szervezetei támogatásával. Esztétikailag a dobolás, a csujogató, a taps és a koreográfia valamelyest a *chimtali*, *mbotosha* vagy a *chjoda* típusú helyi táncokon alapul, de ha „hagyományos táncoknak” nevezik is ezeket, valójában az egyes helyi táncok hiteles zenéjét és lépéseit úgy változtatták meg, hogy a blantyre-i és a lilonwei nemzeti stadionok tömeggyűlésein előadható, leegyszerűsített, homogén koreográfia váljék belőlük. Jack Mapanje, malawi költő nagyon találóan ragadja meg annak az esztétikai áruháznak az érzetét, amit e táncok okoznak, amikor egy veterán csopa táncossal mondatja el csípős megjegyzéseit az „új pódiumtáncokról”:

„... Látom lányaimat gyötrődni,  
Hogy erőtlen dobokból absztrakt  
hangokat csaljanak ki, kurjongatni  
Gagyogó-eszme férfi-maszkoknak  
Amulettek és bokaperecek nélkül.”<sup>13</sup>

Mapanje észrevétele csopa táncosával, hogy az új táncok esztétikai szégyensége ideológiai meddőséget és megalkuvást tükröz. A homogén koreográfiát színes uniformisok emelik ki (vörös, kék és zöld – mindhárom tartomány számára más szín), valamennyire Banda arcképét nyomták. A táncok csúcspontján a stadionban az Elnök csatlakozik a táncosokhoz, akárcsak az emberek közé leszálló isten, s az előadást a rádió elejétől a végéig közvetíti a nemzetnek.

Igen összetett okai vannak, hogy miért hagyják magukat beleráncigálni ilyen megalázó táncokba a nők. Egyeseket üldöztetéssel fenyegettek meg, ha nem vesznek részt benne. Előfordul némi megvesztegetés is. Hiszen a táncosok ingyen kapnak üdítőt és teniszcipőt. Valaha még pénzjutalmat is kaptak. Egy másik fontos ösztönző, hogy a kiemelkedő táncosok (általában azok, akik a lehangosabban kiabálják az Elnök dicséretét) pazar díjakat kapnak, mint például modern házakat vagy ingyenes luxusutazást Európába. Még fontosabb a tömegbusz, amely a nőket a legtávolabbi falvakból a stadionba szállítja. Nemcsak a városba látogatás és a stadionban rendezett előadások tömeghisztériájában való részvétel izgalmas, hanem az is vonzó, hogy ez az

---

<sup>13</sup> Jack Mapanje: *Of Chameleons and Gods*, London, Heinemann, 1981, 31. old.

alkalom az asszonyok számára kikapcsolódást jelent a megszokott házimunkák terhéből. Az „első számú nkhoswe” által megfélemlített férfiak nem mernek tiltakozni feleségük távolléte miatt. Így a mbumba-táncok ideiglenes és igen mesterséges menekülést jelentenek a nőknek a férfiúi elnyomás elől, ami máskülönben teljesen áthatja a modern malawi kultúrát, anélkül, hogy bármit is enyhítenének a női alávetettség valódi okain.

Az állam szempontjából a *mbumba*-táncok legfőbb funkciója abban áll, hogy a nemzeti egyetértést, az életére szólóan megválasztott elnök, Banda képének isteni magasságokba emelésével teremti meg.

Egyes dalok általános alázatot hirdetnek, mint például az alábbi:

kórus: Minden Kamuzu Bandáé

vezető: Minden kocsi

kórus: Kamuzu Bandáé

vezető: Minden ház

kórus: Kamuzu Bandáé (és így tovább a fákon át a csirkékig).<sup>14</sup>

Ezeket a széles körben ismert dalokat adott alkalomra létrehozott más énekekkel vegyítik. 1981-ben például, amikor a néhai Attati Mpakati, egy száműzött politikai mozgalom, a Szocialista Malawiért Liga vezetőjének „visszaszivárgása” fenyegette az országot, a Szabadnak Született nevű fiatal mbumba csoport a következő vérszomjas dallal fejezte ki Bandához való lojalitását:

Gyere csak, Mpakati,  
Cafatokra vagdalunk.<sup>15</sup>

Bár az előadók fiatal iskolás lányok voltak, a táncokat és a dalszövegeket idősebb káderek írták, akik a maguk részéről kellőképpen ortodox forgatókönyveket állítottak össze.

A mbumba-táncok funkcióját illetően meglehetősen eltérő álláspontot képvisel Landeg White. Elismeri ugyan a táncok alapvetően hízog hangnemét, de úgy gondolja,

„...a dalokban ki nem mondott kritika lapul, a dicsérő költészet olyan konvencióit használják itt fel, amelyek megjegyzéseket tesznek lehetővé a hatalom működésével kapcsolatosan”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> A szerző gyűjtése és fordítása.

<sup>15</sup> A szerző gyűjtése és fordítása.

White magyarázatot ad arra, hogyan működik ez az esztétikai folyamatosság a gyakorlatban.

„A taktika abból áll, hogy azt mondjuk, dr. Banda 'kitalálta', mi folyik. Dr. Banda 'néha nem tudja', hogy a pénzt elsikkasztják, hogy a földet eltulajdonítják, vagy a vagyont elkobozzák, vagy hogy éhínség sújt egy területet, de a dal erre rávilágít... Dr. Banda nyílt beszédben válaszol mindig, utalva a dalokra... válaszolva a közvetlen és a közvetett nyomásra...”<sup>17</sup>

Azt hiszem, hangsúlyoznunk kell, a dalokat M.C.P. vezetők lektorálják, hogy semmiféle igazi tiltakozás ne legyen lehetséges. A dicsérő ének e fajtáját White „az uralkodó és az alávetett közötti egyfajta szerződésnek” nevezi.<sup>18</sup> Malawi esetében ez igen egyoldalú szerződés, amelyben az engedelmességen és az alázatos megalkuváson van a hangsúly.

A mbumba-táncok egy másik fontos funkciója a nemzeti egység biztosítása. Az 1964–1965-ös kabinet-válságot jellemző etnikai feszültségek elmúlásával a dicsőítő táncokat valamiféle hamis egység megteremtésének a szolgálatába állították. A stadionbeli előadásokon területi versengés folyik, minden egyes mbumba-csoport az Elnök figyelméért küzd. A maga részéről az Elnök a makacsként ismert kerületek táncosait méltányolja. Az egész előadás – amelyen valamennyi kerület sorra kerül – a tánccal, egyfajta hisztérikus versengés formájában, a területi rivalizálások levezetésére szolgál, és az esemény ilyen módon a nemzeti összetartozás kifejezésévé válik.

A malawi mbumba-táncok, noha a csalás, a manipuláció, a kényszer és a tömegmozgatás méreteit tekintve kivételesek, mégsem egyedülállóak. Hasonlítanak a gyarmatosítás előtti, afrikai táncokon alapuló fél-dráma kevésbé szertelen formájához: a nemzeti népi együttesekhez. Amíg a mbumba-táncok műkedvelő típusúak, és munkás–paraszt asszonyok széles csoportjait hivatottak mozgósítani a tömeges dicsőítő táncokra, addig a nemzeti népi együttesek tagjai általában hivatásosak, és nagyszámú nézőközönségnek adják elő táncaikat.

A nemzeti népi együttesek először olyan újonnan felszabadult nemzeteknél jöttek létre, mint Guinea, Mali és Szenegál, amelyeket korábban francia gyarmatosítók kormányoztak, bár később anglofón országokban, Ghánában, Zambiában és Kenyában is megjelentek. Valószínűleg a második világhábo-

---

<sup>16</sup> Landeg White: *Power and the Praise Song*, előadás a dél-afrikai irodalommal foglalkozó konferencián, York University, 1982. szept. 28.

<sup>17</sup> White, op. cit., 28–29. old.

<sup>18</sup> White, op. cit., 29. old.

rú után, Franciaországban népszerűvé vált néptáncsoportoknál találhatjuk meg gyökereiket.

Ezek a csoportok, amelyek közül a leghíresebb Keita Fodeba *Le Théâtre Africainje* volt, afrikai előadókól álltak, ám főként európai közönségnek játszottak. A független afrikai államok előnyösnek látták nemzeti néptánc-együttesek létrehozását, hogy azok érdekfeszítő és pozitív képet adjanak az új nemzetről a külföldi turistáknak vagy a hivatalos látogatóknak, illetve a nemzeti büszkeség és egység érzetét keltsék a hazai közönségben. Ezen a ponton volt benne egy kis népszerűsített négritude mozzanat is – közvetítette a tömegeknek az afrikai történelemmel és a gyarmatosítás előtti afrikai kultúrával kapcsolatosan a büszkeségnek azt az érzését, amelyet az afrikai értelmiség a negyvenes és az ötvenes évek irodalmában juttatott kifejezésre.

A Ballets Guinéens a nemzeti szintársulat egyik korai példája volt, és fedetlen keblű női táncosai révén szerzett is némi hírnevet Európában. Egyik legsikeresebb darabjuknak a Szungyata-eposzon alapuló, erősen akrobatikus jellegű balett bizonyult. A Szungyatahoz hasonló prekoloniális hősök ünneplése Arika történelmi erejét volt hivatott hangsúlyozni, hogy így analógia-képpen az újonnan felszabadult Guinea eredményeit magasztalja. A prekoloniális gyökerekhez való visszatérés egyet jelentett a „kommunokráciával”, amelyet Sekou Touré hivatalos guineai ideológiaként igyekezett bevezetni.

A gyarmatosítás előtti kultúra újjáéledése a gyarmatosítás utáni ideológiák fontos eleme volt. Az „afrikai szocializmus” változatai: Kaunda „humanizmusa”, Mobutu „autenticitása”, Nkrumah „öntudatisága”, Sekou Touré „kommunokráciája” vagy Kenyatta „harambee szellemisége” – amelyek azt tételezik, hogy a kapitalizmus és a gyarmatosítás elidegenítő behatolását egy osztályok nélküli, a javakat megosztó, közösségi társadalom előzte meg – hajlamosak elkendőzni a modern afrikai államok nagyon is valóságos osztályellentéteit. S ebben az állami ideológiák és az államilag támogatott népművészeti társulatok egymást erősítik. Unionmwan Edebiri nigériai kritikus hangsúlyozza azt a segítséget, amelyet Mobutu „authenticité” elmélete adott a zairei színháznak:

„A színházi élet szintjén, az eredetiséghez való visszatérés ideológiája egy olyan dramaturgia megteremtését irányozta elő, amely a zairei valóságot tükrözi.”<sup>19</sup>

A realitásokon Edebiri, úgy látszik, a gyarmatosítás előtti Zaire elképzelt vidéki erőnyeit érti, nem pedig a modern új-gyarmati állam szegénységét és

<sup>19</sup> Unionmwan Edebiri: *Le Théâtre Zaïrois à la recherche de son Authenticité, L'Afrique littéraire et artistique*, 1976, No. 2., 71. old.

korruptióját. A nemzeti táncegyüttesek szervezéséből jól látható, mennyire eltávolodtak azok az afrikai vidéki élet valóságától. A legtöbb nemzeti tánc-együttes nem azt a gyakorlatot követte, hogy egyes területek nagy tudású régi táncosaival adatja elő saját táncaikat, hanem hivatásos táncosokat alkalmazott (tanított be), akik megtanulták a gyarmatosítás előtti regionális táncokat, és egy megtisztogatott, politikailag elfogadható nemzeti repertoárt formáltak belőle. A zairei Nemzeti Táncszínház vezetője, Nobyem Mikanza elmagyarázta, hogyan tervezte el a hagyományos népmesén alapuló, 1981-ben az USA-ban is sikerrel turnézott *nkenge* tánc-dráma megalkotását Zaire kétszázötven különböző etnikumának egybeötvözésével:

„Nem akarjuk Zairének csak az egyik kulturális oldalát képviselni. Egységet próbálunk teremteni, de mivel igen sok a törzs Zairében, ez nehéz. Eddigi előadásainkban azonban még minden jól ment. Zairében mindenki felfedezte magát a mi műsorunkban.”<sup>20</sup>

Alig valamivel a Sába tartománybeli zavargások után az egység hangsúlyozásának egyértelmű politikai vonatkozása volt. A külföldi turné presztízse megerősíti egy olyan előadás, mint a *nkenge*, homogenizáló esztétikáját, amely a különböző etnikumokat a nemzeti eredménnyel való azonosulásra ösztönzi.

A nemzeti tánc-repertoár kialakításának folyamata meglehetősen eltorzítja az egyes tájegységek eredeti táncainak esztétikai formáját és társadalmi funkcióját. Mindig a leglátványosabb táncokat és a hosszú táncok leghivalkodóbb részeit választják ki bemutatásra – bizonyos átszerkesztés után. S ez a finomabb, összetettebb és magasabb koreográfiai felkészültség rovására történik.

A Mali Nemzeti Együttes jó példa erre. Jules Travelé kulturális és művészeti biztos vezetése alatt a Mali Nemzeti Együttes különböző etnikai csoportokból válogatott magának repertoárt, mint például a dogonok halotti maszkjátékát, a fulanik énekes táncait, a bambarák akrobatikus táncait. A nemzeti szintársulatok védelmezői tagadják, hogy a tájegységek táncainak a nemzeti egység ideológiája alá rendelése csökkent a hitelesség mértékét vagy a nép támogatásának éltető erejét. Jean Dedock például azt mondja a Mali Nemzeti Együttesről:

---

<sup>20</sup> Összefoglalja Mark Ralph: Bowman Nkenge's Journey from Zaire to Bloomington, *Africa Now*, 1982. április, 81. old.

„Színházi lámpák léptek az esti tűz helyébe, de a rituálé és a néphagyomány hiteles színhelyét csak annyiban módosították, amennyiben a nyugati konvenciók kb. három órában szabnak meg egy előadást.”<sup>21</sup>

Én azonban úgy gondolom, hogy az előadások teljesen megváltozott gazdasági alapja és feltételei jobban befolyásolták a nemzeti táncgyűttesek esztétikai tartalmát, mint ahogyan az első pillantásra észrevehető. Ugyanebben a cikkében Decock a „hagyományos rituálék demisztifikációjáról”<sup>22</sup> beszél. Ezen azt érti, hogy a gyarmatosítás előtti táncokról lehántják a vallásos és az erkölcsi funkciókat, s világi szórakoztatássá teszik őket. E „demisztifikáló” folyamatban – amely inkább kívülről jövő, mint szerves alkotóelem – elvész valami a táncok értékéből és összetettségéből.

Elkerülhetetlen az esztétikai hanyatlás az olyan mesterkélt vállalkozások esetében, mint a Le Folklore Malien, amelyek keretében maszkos dogn táncosok tartanak előadást a turistaszezonban „a nap minden órájában” a Mali-beli Szangában.<sup>23</sup> Ebben a helyzetben a közönség már nem népi, azaz nem dinamikus, résztvevő közösség, amely osztózik a tánc megteremtőinek kulturális értékrendjében. A nemzeti táncgyűttesek közönsége vagy külföldi, vagy „nemzeti” turista, s így mindkét esetben idegen a tánc belső jelentését vagy koreográfiai megoldásait illetően.

Peggy Harper vette észre a különbséget a nigériai *miango* férfitánc turistáknak szánt és az otthoni faluközösségnek bemutatott előadása között:

„A táncosok az idegen közönségnek tartott előadást szükséges, de fárasztó pénzkereső rutinnak fogják fel. Táncuk igen sokat veszít hevéből és pontosságából, sokkal kisebb a mozgásminták és a szekvenciák változatossága. Ám amikor a táncosok, egy miango közösség gazdáiként és tagjaiként mezőgazdasági évadot ünnepelnek, táncuk még őríz valamit hajdani fényéből... A tánc megközelíti társadalmuk munkás életének közvetlen kifejezési szintjét.”<sup>24</sup>

Harper nem arra céloz, hogy az eredeti táncok legyenek immunisak a változással szemben; épp ellenkezőleg, amellet áll, hogy a bennszülött táncot olyan avatott koreográfusok transzponálják alkotó módon, akik képesek kiépíteni egy új, értő afrikai közösségi publikumot. És nagyon sajnálja a turista-előadások talán nem feltétlenül elkerülhetetlen devalváló folyamatát.

<sup>21</sup> Jean Decock: Pre-théâtre et rituel, *African Arts*, Vol. 1., No. 3, Spring, 1968, 33. old.

<sup>22</sup> Decock, op. cit., 32. old.

<sup>23</sup> Daniel J. Crowley: Folktale Research in Africa, nyilvános előadás, University of Legon, Ghana, 1971. április 29., 2.

<sup>24</sup> Peggy Harper: Dance in a Changing Society, *African Arts*, Vol. 1., No. 3, Spring, 1968, 33. old.

Hasonlóképpen támadja Hussein a Tanzániai Nemzeti Táncgyűttes buhaga lándzsatánc előadását. Nemcsak esztétikai szegénységét ítéli el, hanem a mélyén húzódó neo-négritude erkölcsiséget is – „az afrikai hagyomány diadalitasságát”.<sup>25</sup>

A probléma, amelyre Harper és Hussein rámutat, abban áll, hogy a nemzeti táncgyűttesek ilyen „Ersatz” turista-produkcióiból hiányzik a népi színház lényegét adó kritikai hozzáállás és erkölcsi erő. Ez ti. csak azokban a tánc- és színház-formákban található meg, amelyek valódi közösségi publikum számára készülnek.

A közönség és az előadók kapcsolata nemcsak a nemzeti táncgyűttesek, hanem minden kormány-támogatta, ideológiai indíttatású tánc és színház értékelésében alapvető. Nyilván igen nagy politikai különbségek vannak azok között az egyes színházi formák között, amelyekre ebben az írásban utalunk. A mozambiki mozgósító színház jobban megfelel a parasztok és munkások érdekeinek, mint a malawi mbumba-táncok neofasiszta koreográfiája, vagy a zairei Nemzeti Táncszínház szelíden idomító pán-etnicizmusa. De még a mozambiki és a tanzániai példák esetében is feltámad bennünk az az érzés, hogy agit.-prop. színházi dolgozók, a kormány propagálta szocialista vonal mellett prédikálva, manipulálják a közönséget, ahelyett, hogy alkotó és bíráló reagálásra készítenék.

Az alapvetően fontos közösségi részvétel ismérének szemszögéből az ideológiai indíttatású tánc- és színházi formák – bármilyen érdekfeszítőek, ügyesek vagy lényegesek is – eszközül szolgálnak, és inkább népies, mint népi színházak. Az afrikai elnyomott osztályok igazi népi színházának csíráit olyan népi szervezetekben találjuk meg, amelyek majdnem mindig kívül állnak az államilag ellenőrzött kulturális szerveken.<sup>26</sup> Sajnos e dolgozat keretein is.

(Fordította: Hompó Éva)

---

<sup>25</sup> Hussein, op. cit., 56. old.

<sup>26</sup> A helyi hagyományos előadásmód elemeit felhasználó hiteles népi színház példaként említhetem a Kenyában 1977 és 1981 között működő Kamariithu Színház teljesítményeit (lásd Ngugi wa Thiong'o: *Detained*, London, Heinemann, 1981, és Ngugi wa Thiong'o – Ngugi wa Mirii: *I Will Marry When I Want*, London, Heinemann, 1982).