

sem természetesebb, mint az Isten háta mögött is fiatalosan flancoló színésznből átvedleni testi valójában védtelen, festetlen középkorú asszonnyá. Azokat az epizódokat is hitelesíti, amelyeket a rendező zavaróan megművészkedett (ilyen Trepļov első, még sikertelen öngyilkossága után a pólyá-

lái jelenet anya és fia között; ebben nem anya és nem fia a főszereplő, hanem a géz).

Sokhibájú előadás, sokörömű előadás, sokszálú előadás, soksírályú előadás – s a végén a sok sírályból mégiscsak egy *Sirály* lesz.

Tarján Tamás

Egy színház a világ Színház az interkulturalitásban

A színházelmélet a színház és a rendszerbe írható rejtélyek iránt rajongók praktikus segédeszköze: kortársi vonulata nem más, mint a jelenségek megértését az elnevezéssel segíteni szándékozó gyűjtemény. Ebben a leíró tudományos közegben az utolsó évtized kísérleti színháza – hogy beszélni lehessen róla – az interkulturalitás próbanevet kapta.

A magyar színházi gyakorlatban csak az utóbbi egy-két év hozott az interkulturalitásra példát, ezért magyar nyelvi megfelelője nem alakulhatott ki. Jobb híján, míg a gyakori használatból nem izzik fel a magyar szakszó, kénytelenek vagyunk beérni a nyelvtörő-fülsértő interkulturalitás elnevezéssel.

A jelenség a színháztörténészek szerint Robert Wilson 1980-as, Los Angelesben bemutatott *CIVIL warS* című operájához kötődik. A rendező kulturális zárandoklatra indult szerte a világba; a nagy fővárosokon kívül több európai fesztiválon is megelevenítették a művet, és mindenhol belegyűrték a játék, a szöveg helyi sajátosságait: Milwaukee-ban *Abraham Lincoln* hamburgert evett, Marseilles-ben forradalmat imitáltak, Kölnben *Schubert* zenéjére Nagy Frigyes jelent meg Heiner Müller alakításában. Miként értékelhető mindez? UNESCO-fzű reklámkampánynak? Ügyes marketingnek, mely kitalálta a mindenhol eladható, vagyis érthető egyszeri színjátékot?

A kísérleti színházról szóló szövegek – legyenek elméletek, előadás-leírások, rendezői interjúk – az utóbbi két évtizedben más, újabb dimenziókban vizsgálják a színjátékmű egészét. A nyolcvanas évekig a műben rejlő interpretációs egység keresése jelentette a kritikus befogadóra váró

esztétikai feladatot. Az előadás, ha tiszteletlenül egyszerűsítünk, akkor felelt meg a normáknak, ha minden eleme, a szövegértelmezéstől a színészmozgatásig, egyetlen értelmezési körbe volt foglalható. Ezt a konnotációs mezőt ebben a században a szöveg-nyersanyag szabta meg. A legjobb példákat a hipernaturalista mozgalom előadásai nyújtották, ahol legerősebben a szövegválasztás – itthon általában Csehov és a századforduló jelei – jelölte ki a képi világot. Ekkor Csehov mindig a reménytelen elvágyódást, Strindberg a sorsszerű bezáródást, Ibsen a menthetetlenül elrontott életet jelentette meg, hiszen a filológusi szoros szövegolvasás technikája csak egyféle, s az előadás is csak a szövegből elemző interpretációt eredményezhetett.

Ezzel szemben az interkulturálisnak nevezett színház előadásai elsődlegesen a látvány szöveghez való viszonyán változtatnak. Néhány nem-bölcsész rendező a drámát csupán a színház egyik, de nem is feltétlenül szükséges elemeként kezeli, helyette öntörvényű képzeletük játéka teremti meg az előadást. Ennek a bátor, s a szöveg iránt invenciózusan tiszteletlen olvasatnak remeke egy francia rendező, Jacques Nichet rendezése, aki újrafordította Jean-Michel Déprats-val *A nyugati világ bajnokát* (egy ír ezt sosem merte volna, ha egy-

általán el tud szabadulni saját történelmétől), mert a *John Millington Synge* körüli kánon csak az ír folklór és mesevilág bemutatását sugallja, míg Nichet ezzel szemben az apját megölnő fiú meséjében Oedipust látta megelevenedni, s olyan nyersanyagra volt szüksége, mely a történet vázát mentesíti a nyelvjárásba merevített tradícióktól.

Ez az *újrarendelés-újrateremtés* a posztmodernnek nevezett korstílus színházának első feltűnő szabadossága. Következő lehet az egymástól távol eső *kultúrák és jelentések asszociatív közelítése*. A modernség követelte szemantikai egység igénye a színházi illúzióknak még a realista korból származó egyszerűsödését konzerválta: a néző tudta, hiszen így nőtt fel, hogy a színész nem király, csak annak van öltözve, hogy Othello nem fekete, csak be van festve, s hogy vetítésekkel és hangeffektekkel is lehet jelezni az idő múlását. E hagyomány szerint nehéz megemészteni, mikor klasszicista közegben a szereplő bőrdzsekit húz, és ha *Eörsi István* fordítása *Szophoklész Antigonéját* ballonkabátba kényszeríti.

A kultúrák egyetemlegessége mellett jellemző még a korok, a korszakok, az Idő univerzalitása és folyamatossága, mely az előadások szervezőjévé válik. A különböző, akár időben, akár térben eltérő kultúrák egymás mellé helyezése brechti módszerrel döbbenetén rá a befogadót az emberi nem egyetemességére. A színház a mítoszok, legendák újrafogalmazásával visszafoglalná a ráció uralta területeket, a színház nyújtotta képesség most újra a nyitott képzeteké lehetne.

A posztmodern színházi gyakorlat a nyitottságot az egzotikus keleti társadalmaktól tanulja. Kulturális *újragszorgatásról* beszélnek egyesek, vagy művészi rabszolgaságról, hiszen a no, a kathakali, a bunraku elemei Nyugaton nem hordozhatják saját, állandósult jelentésüket. Elemeik valami más egésznek válnak hieroglifáivá. (1)

Richard Schechner megfogalmazása szerint a világ a nacionalista felosztottságtól a kulturális felé halad, s nemzeti határok helyett inkább a kultúrák határait kellene megtalálni. (2) A gyakorlatban megjelenő új színházi törekvések előbb vagy utóbb

e kulturális mozgalmak hatására találják meg nevüket, s identitásukat. A feminista, a fekete, a szegény, akár a halálszínház egy mozgalom, egy technikai irány, egy képpé formált gondolat metaforikus elnevezései, míg mondjuk a posztmodern színház egyetemes címkének ajánlhatja magát minden ezen stílusjegyek összefoglalójaként. Az utóbbi években mindezek mellé lopakodott be ez az interkulturalizmus fogalma (talán egy posztmodern stílusirányzat lesz belőle?), anélkül, hogy bármelyik alkotó magát vagy művét e cél érdekében hozta volna létre, s anélkül, hogy ez a skatulya megkapta volna saját, a többiekhez viszonyított elméleti kereteit. (3)

Az interkulturalizmus a nyugati és a keleti kultúra találkozásakor értelmezhető; mégis vannak olyan elemei, melyek az égtájak találkozásából ténylegesen kiszorult országok színházi gyakorlatában is megjelennek. A magyar előadások közül néhány, melyeket azok az egészen fiatal rendezők jeleznek, kiknek lehetőségük adódott honi mestereken kívül másokat is hallgatni, (4) bizony alkalmazza az interkulturalizmus címkével – és, úgy tűnik, sehogy máshogy nem – jelölhető megoldásokat.

Az interkulturalizmus látásmód, és csak ebből következően technika, gyakorlat, feladatsor. A legtömörebb, még használható definíciója szerint nem más, mint az egyes nemzetek színházi gyakorlatának cseréje és kölcsönös egymásra hatása; ez érintheti a játékmódot, a rendezést és az „idegen” nyersanyag színpadi adaptációját. (5) Az interkulturalizmus előadásai látszólag a nagy nemzetközi fesztiválok kavalkádjain vagy egyes társulatok kozmopolita összetételekor jönnek létre, mintha az internacionalizmus és az eltérő borszínek, az egymás után látható nemzeti sajátosságok, mondjuk egy csürdögölő a mudrákkal, egybeolvadó művészi élményt válthatnának ki.

A fogalmat történetiségében magyarázza az intrakulturának – mély, belső kultúra – nevezett jelenség, mely a nemzeti hagyományok feltárását, felelevenítését jelöli meg céljául. *Copeau* és *Jouvet* – vagy itt-hon a Székényben *Somogyi István* és *Regős Pál* – rendezései, a múltbéli szokások, a

hagyományok, s a hozzájuk kapcsolódó hitköri kibányászásával saját jelen idejű közegük jobb megértését és ezáltal hatásosabb megjelenítését vélik elérni. Tőlünk délre *Dario Fo* ekként kereste a mediterrán kifejezési módokat, de az etnocentrikus közelítéseket – hogy tovább játsszunk a prepozíciókkal – transzkulturális technikákkal valósította meg. Ez utóbbi azon a megfigyelésen nyugszik, hogy a kultúrák különbségére alapozott elméletek sorra elbuknak az emberi létezési mód egyetemlegességén. Ebből következően például *Peter Brook* úgy véli, hogy az emberi lét mélyebb szintjét elfoglaló etnológiai és az individuális válaszfalak kulturális kapcsolatokkal (6) mászthatók meg. 1970-ben ezért *Ted Hughes*-zal tisztán zenei nyelvet kompilált az *Orghast* bemutatójára, mely az érzelmek és érzékek jeleivel mindenki számára érthetővé vált. Ez a gondolat ihlette azokat az előadásokat, melyek fajtól, nemtől, kortól, társadalmi rétegtől függetlenül, az egyetemes emberi nyelvet fogalmazzák újra. Ez a törekvés, az elvesztett tiszta, közös(ségi) színház mitikus eredetének kutatása, leginkább ultrakulturális elemeket vesz magára. Ez a mozgalom a színházi forrásokat keresi, s ebben *Antonin Artaud* járt el igen következetesen: a primitív nyelv újraalkotását tűzte ki célul.

Andrei Serban és *Luca Ronconi* görög tragédiák történetét felhasználva görög, afrikai, amerikai indián nyelvek segítségével értették meg a színház születésének és működésének kereteit. Ezek a rendezők, ez az irányzat – szemben a klasszikus avantgárral – a rítus és a ceremónia emberre épülését igazolták, annak a gondolatnak az igazát, hogy létezik egy közös emberi lényeg, mely emberi és csakis emberi effektekkel jeleníthető meg.

A színházelmélet megkülönbözteti még a prekulturális irányzatot, mely a kortárs színházak – legyenek keletiek vagy nyugatiak – közös vonásait emeli ki. *Eugenio Barba* szerint a mindenkiben benne rejlő pre-expresszivitásnak (7) köszönhetően tudjuk, mitől kísérleti és mitől hagyományos a színház, legyünk Japánban, Koreában, Itáliában, Oslóban vagy a világ bármely részén.

A posztmodern gondolathoz a posztkulturális színház gyakorlata közelít – ha játszunk a szóval –, mely minden művészi tetteben már ismert és megjelenített elemeket emel ki a kultúra folyamatosságára és alapjainak változtathatatlanóságára terelve a figyelmet. Eszerint a mi korunkra nem maradt más, mint a kor, stílus, eszköz, műfaj tekintetében különböző kulturális töredékek összeragasztása.

Ennek a színháznak rálátása van a politikai tendenciákra, a gazdasági hullámzásokra, magára a társadalomra, de rajta kívül helyezkedik el. Gyakorlati elemei még lejegyzésre várnak, hiszen összetevőinek felcserélhetősége és a megnevezés lehetetlensége nehezíti filológiai besorolását.

A metakulturális közelítés a kultúrák szemléletbeli hierarchiáját feltételezi; amint az egyik értelmezésével és elemzési szándékával rátelepszik a másikra, amint egy rendező azt sugallja színészének, hogy más, idegen, idézett jegyek alapján legyen jelen a színen, a metanyelv használatának színpadi változatát hozza létre.

Mindezek alapján a színház történet elméleti kategóriái végül is a következő színházi mozgalmakat különböztetik és nevezik meg:

– *interkulturális színház*: a színjáték-hagyományok keverése, hibrid formája már teljesen elfedi az eredeti színházi hagyományt (*Brook, Barba, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, Lee Breuer*);

– *multikulturális színház*: eredetileg a többnyelvű társadalmakban (Ausztrália, Kanada, Belgium) kialakult játék, melyben etnikai, nyelvi csoportok egymásra hatása közben jön létre az a forma, mely csakis a létrehozó közegben életképes;

– *a kulturális kollázs színháza* (*Wilson, Suzuki Tadashi, Lavelli*): felhasználja a különböző technikákat, anélkül, hogy tekintettel lenne azok jelentésére, anélkül, hogy meg akarná érteni múltjukat vagy a háttér társadalmi közegben betöltött szakrális szerepüket;

– *a szinkretikus színház* heterogén kulturális alapanyagból új formációkat hoz létre (*Wole Soyinka*);

– a poszt-gyarmati színház a saját szokásrendbe olvasztja a bennszülött tradíciókat, míg megjelent

– a negyedik világ színháza, mely a kisebbség kultúráját a többségével szembeállítva őrzi.

Az interkulturális színház varázslásai-
ban természetesen felfedezhetők neves
történeti előzmények. A 19. század ele-
jén, a nemzeti színházi mozgalom indu-
lásakor minden lefordított szöveget az
adott nemzet kulturális tulajdonának te-
kintettek. A Weimari Színház egyszerre
játszott *Shakespeare-t*, *Gozzit*, *Goldonit*,
Corneille-t, *Racine-t*
Schiller és *Goethe*
mellett. *E. Fischer-
Lichte*, aki 1990-ben
könyvet szentelt a
témának (9), *Goethe-*
kutatásai köz-
ben döbrent rá, mi-
lyen hatással lehe-
tett a 18. század vé-
gén egy indiai drá-
ma, a *Sakuntala* a
német klassziciz-
mus öreg mesterére.
Bár Goethe gyakran
nyilvánosan sajnál-
kozott: a keleti kul-
túra annyira távol
esik az európaítól,
hogy lehetlenné
válna élvezete, a *Fa-
ust* prélude-jelenete az indiai drámák
szerkezetét imitálja.

Az 1905-ös világkiállításon *Gordon
Craig* képzeletét az afrikai maszkok moz-
gatták meg, *Max Reinhardt* és *Meyerhold*
a japán színház európaizált kereteit alkal-
mazta a hanamichi (9) megépítésével, a
dadák és a többi avantgárd irányzat a test
képezte jelbeszéd fejlesztését tanulta tő-
lük. Mindez természetesen a folklór turis-
ta-ízű befogadását tette csak lehetővé.
Bertold Brecht azonban már a V-effekt el-
méletébe rendszerszerűen építette be a kí-
nai játékmód technikáját (10), *Artaud* pe-
dig az 1930-as világkiállításon látott
Bali-szigeti táncosokban felfedezte a

színház és az emberiség megújulását je-
lentő archetípusokat (11).

Már a század elején megfogalmazódott,
hogy az idegen kultúrák felbukkanása, és
akár csak tárgyi elemeinek használata a
nézői szokásrendet, a fent emlegetett illú-
zió-hagyományt is meg kell, hogy változ-
tassa. Amint a színpadon megjelenik egy
ismeretlen, a saját kulturális közegben
nem értelmezhető tárgy, üres jelként funk-
cionál, s ekként akár minden képben más
és más jelölőt képes magához vonzani.
Peter Brook 1990-es *A vihar* rendezésében
ilyen semleges tárgy a bambuszbot. Az el-
ső képben süllyedő

hajó árbóca lesz,
majd a tenger szint-
jét mutatja, a máso-
dikban négyzet alak-
ban a földre fektetve
kijelöli a játékeret,
később varázspálca,
bokor, asztalláb...
olyan tárgy, mely
megengedheti magá-
nak a változó interp-
retációs jelentést az
állandó konvencio-
nális megfeleltetés
helyett. Brook koz-
mopolitának neve-
zett színháza a kép-
lékeny tárgy-értel-
mezés mellett külön-
böző kultúrák szín-

*A posztmodern gondolathoz
a posztkulturális színház
gyakorlata közelít – ha
játszunk a szóval –, mely
minden művészi tettben már
ismert és megjelenített
elemeket emel ki a kultúra
folyamatosságára
és alapjainak
változtathatatlanságára
terelve a figyelmet. Eszerint
a mi korunkra nem maradt
más, mint a kor, stílus, eszköz,
műfaj tekintetében különböző
kulturális töredékek
összeragasztása.*

házi elemeit is használja. Nem azzal a pe-
dagógiai céllal, hogy a néző felismerje a
másságban rejlő értékeket, hanem hogy le-
tisztuljon a különböző kultúrákban rejlő
közös látvány-nyelv.

Soyinka, Mnouchkine, Wilson, Suzuki
más módszerrel, de az egyetemes kultúra
tudatában terveznek, a közös színházi
nyelvet fogalmazzák-alkotják. Az alkotá-
saikat jellemző interkulturalista tendencia,
melyben, legalábbis a képalkotás terüle-
tén, minden kultúra egyenlő jogokkal ren-
delkezik, élesen szembenáll a század vé-
gére mereven kialakult egy-világ-egy-
kultúra monopóliumával. A hollywoodi
sztorik, a gyorsétkezdék, a szappanoperák

képviselte viselkedési és gondolkodási sztereotípiák elfeledtetik a saját, ismerős, nemzeti kulturális gyökereket, míg ez a színház a létező közösségek valós társadalmi közegét megőrizve alakítja színpadi gondolatait.

Jákfalvi Magdolna

Jegyzet

- (1) E. Barba Artaud nyomán használja a fogalmat. – A. ARTAUD: *A színház és hasonmása* című tanulmányában fejtette ki elméletét.
 (2) SCHECHNER, R.: *Intercultural Performance*. The Drama Review, 2. 1994. 2. 2. old.
 (3) Jean-Louis Barrault az Odéon Színházban létrehozta a Nemzetek Színházát, Brook a Bouffes du

Nord-ban a Nemzetközi Színházi Kutató Intézetet, Barba a Nemzetközi Antropológiai Színházat. Magyarországon pedig épül a Nemzeti Színház.
 (4) Elsősorban Bozsik Yvette és Novák Eszter, de a legteljesebb művészi autonómia tekintetében még Zsótér Sándor is.

(5) PAVIS, P.: *The Intercultural Performance Reader*. Routledge, 1996, 2. old.

(6) BROOK, P.: *The shifting point*. Harper and Row, 1987.

(7) BARBA, E.: *Dictionnaire anthropologique du théâtre*. ISTA, Paris 1989.

(8) FISCHER-LICHTE, E.: *The Dramatic Touch of Difference*. Günter Narr Verlag, 1990.

(9) Ez előtt tisztelgett Ács János Brecht *Jó embert keresünk* rendezése 1995-ben.

(10) BRECHT, B.: *Az elidegenítő hatás a kínai színművészetben*.

(11) ARTAUD, A.: *A Bali-szigeti színházról*.

A félrevezetés könyvei

Már a címadásnál elkezdődött: a két kötet nem „társadalmi ismereteket” ad. Egyszerű történelemkönyvekkel állunk szemben, amelyek szinte csak a magyar történelemmel foglalkoznak. Azután folytatódik a félrevezetés két kötetén keresztül, hol csak a szerző alapos okkal megkérdőjelezhető felfogásában, hol pedig tárgyyszerű tévedéseiben, amelyeket – örökítéssé meg nevéük! – Páricska Katalin és dr. Iliás Lajosné bírálóként, Tölgyszékely Pap Gyuláné alkotószervezőként, Remeczné Komár Gabriella felelős szerkesztőként jóváhagytak.

Mint csepp a tengert, úgy rejti magában a tankönyv egyik első, a történelemtanítás szempontjából alapvető fogalmakat tárgyaló fejezete az egész könyv jellegzetességeit. A történelmi időszámításról ezt olvashatja az ötödikes kisdíák: „Amikor az emberek már tudtak írni és számolni, elkezdtek az időt mérni. Az egyiptomiak voltak az elsők, akik megfigyelték a Nap évi járását. Észrevették, hogy az évszakok szabályos időközönként követik egymást. Ennek alapján szerkesztették meg az első naptárt és osztották fel az évet 12 hónapra. Az óra és a naptár mindmáig legfontosabb időmérő eszközeink.” Ez a zavaros eszme-futtatás eleve összekever két dolgot: az időmérést, ami objektív folyamatok megfigyelésén alapszik (természetesen nem az évszakok váltakozására, hanem csillagászati megfigyelésekre építve), és az időszámítást, ami az

emberi gondolkodás szubjektív terméke. Ezután nem meglepő, hogy: „Az időszámítás kezdete Krisztus születésének feltételezett éve.” A mondat azt sugallja, hogy az időszámításnak nincs is más rendszere; és hogy a gyerek jól meg is jegyezze, a könyvben egy szentkép látható, amely a jászolban fekvő glóriás Jézuskát ábrázolja.

Az időfogalomhoz való furcsa viszony a korszakolásnál is megjelenik. A emberiség történetének korszakai a szerző szerint a következők: őskor, ókor (egyikhez sincs időmeghatározás), a középkor korai szakasza (Kr. u. 550–1000), a középkor érett és hanyatló szakasza (Kr. u. 1000–1500), újkor (Kr. u. 1500–1750), legújabb kor (Kr. u. 1750-től napjainkig). Ezek a korszakhatárok oly mértékben légből kapottak, hogy sem a hazai, sem a mérvadó külföldi szakirodalomban nem lehet találkozni ezzel a periodizációval. Az olvasó önkéntelenül