

táv építette a nagyközönség - értsd: az udvari nemesség - számára. Magamagának és szűkebb házanépének a gripsholmi kastélyban rendezett be egy tökéletes kis háziszínházat. (A cselédség a mennyezet kazettáinak lefelé fordítottáit át követhette urai játékát.) Ez a miniatűr színház is, ahol utoljára az angol királynő tiszteletére tartottak házielőadást, tökéletes képet ad a barokk teátrum jellegzetes világáról.

Sajnos, ugyancsak nem láttam a Gotland fővárosban, Visbyben megrendezett ünnepi játék egyetlen programját, Freidrich Mehler helyi vonatkozású operáját. Visby szinte teljes egészében mű-emlékváros, falai, épületei a XII-XIII. századi fénykor dicsőségét őrzik. A gótikus templomromok környezetében játszódik a mű cselekménye, melynek középpontjában a dominikánus kolostor priorjának, egyben az első svéd szépírónak, Petrus de Daciának és egy kölni apácafőnöknő szerelmének misztikus története áll. A darabot a szerző vezényletével 1929 óta szakadatlanul műsoron tartják.

Úgy látszik, az ilyen irdatlan hosszú sorozatok nem mennek ritkaságszámban a nyári fesztiválokra. A svéd népművészeti rezervátum, a dalarnai Leksand községben játszott *Himlaspelet is* immár több mint harminc éve, pontosan 1941 óta vonzza az érdeklődőket. Kétségtelen: nem indokolatlanul. Erről szerencsére már mint szemtanú számolhatok be.

A Himlaspelet (Mennyei játék) afféle vallásos, oktató színmű, jellegzetesen a XIX. század romantikus népszemléletének modorában. Naiv néptanítói buzgalom cseng-bong a primitív, páros rímelésű versekben, egy kissé a mi népszínműveinket idézve emlékeztetünkbe. A cselekmény is a hitoktatók példázataiból ismerős. Egy fiatal lányt boszorkányként megégetnek. A jóisten tehetetlen a földi igazságszolgáltatás ostobaságával szemben, mindössze arra képes, hogy a lány kedvesének, az egyszerű parasztfiúnak útját egyengesse az égbe, hogy szerelmével még éltében találkozzon. A fiú neki is vág a csodálatos zarándoklatnak, ám hiába hallgatja meg a bölcs bibliai próféták tanácsait, a Kéjvágy, a Falánkság, az Iszákosság eltéríti céljától, és így csak halálos ágyán segítheti az isteni kegyelem szerelmese karjaiba.

Hangsúlyozni szeretném: a szövegválogatás nem középkori misztérium vagy népi játék, hanem a romantikus népiesség jellegzetes terméke. Es mégis népművé-

zeti értékűvé emeli a szcenírozás, a színpadra állítás stílusa. A leksandi díszítőművészet sajátossága ugyanis, hogy szentjeit a maga korának ruházatába bújtatja. Ez a szívmengetően gyermeket egocentrizmus groteszk népi humort sugároz az áhítatos témára. A leksandi színelőadás ugyanezt a népi ábrázolásmódot követi. Így mikor megpillantjuk a gatyásbörkötényes, pipázó prófétákat vagy a gondterhelt, elnyűtt redingotban szerénykedő Uristent, egyszerre átjár bennünket a népi elidegenítés rafinált kétértelműségének gyönyörűsége. Vegyük ehhez a játék eredeti népi hangszereken kísért dalait, színes-kedélyes táncait, valamint a görög színházakhoz hasonló, tökéletesen megválasztott természeti környezetet, és megértjük varázsát modern korunkban is.

Az egyetlen mai témájú előadást Stockholm stadionnyi szabadtéri színpadán, a Vita Bergenen láttam. Itt ingyenes előadásokat tartanak. Én éppen egy műkedvelő produkciót láttam, a *Freedom Chile-t* (A szabadság gyermeke), egy New York-i egyetemi amatőr együttes előadásában. Felejthetetlenül unalmas volt. Nálunk hasonló színvonalú produkciót kiselejteznének egy járási bemutatóról is. Idézeteket olvastak fel Martin Luther King munkásságából, valamint spirituálékat énekeltek hozzá, csattanósan megcáfolva azt az előítéletet, hogy a négerék izgalmasan adják elő a spirituálékat. Megkérdeztem svéd barátaimat, miért adják elő ezt a tömény unalmat. Azt felelték, hogy Svédországban igen magas az adó, és az állam efféle ingyenes előadásokkal térít vissza valamit polgárainak. Így már értem.



FÖLDES ANNA

A harmadik világ színháza

Tunéziai tudósítás

Könnyű volt Mátyás király parasztyának eldönteni, meddig van messzi a messzi. De mit mondjon a mai magyar kritikus, aki a légi menetrend szerint fél nap alatt

ér el Tunéziába a *Harmadik világ színháza* címmel megrendezett nemzetközi kolokvium színhelyére - s ebből is majd két órát várakozással tölt Rómában -, de ugyanakkor a tanácskozás témájától szinte holdévnyi távolságban érzi magát. Közvetlen élmények híján - a hazai gyorstalpaló kurzus, Keszthelyi Tibor *Afrikai irodalom* című könyvének áttanulmányozása, néhány antológia és tanulmány, Wole Soyinka hozzáférhető drámáinak elolvasása - legfeljebb arra jó, hogy a meghívón szereplő nevek egyikét-másikát legyen mihez kötni. És hogy felcsigázza az utazó érdeklődését: vajon merre tart a kultikus eredetű és organikus komplex afrikai színház, mitől lett siker a zulu *Macbeth* Londonban, és kiknek játszanak az afrikai egyetemi társulatok? Mit játszanak Persepolisban, amikor nem Peter Brook nemzetközi jellegű és rangú színházi kísérletére figyel a világ? Mennyiben afrikai és mennyiben arab Tunézia kultúrája?

Böröndöm ugyan napokra elkallódott a légi utak és repülőterek útvesztőjében, de a kérdőjelek szerencsére mind velem maradtak. Nem a szereplés, hanem az információszerzés, a tanulás vágya hajtott, amikor megérkeztem az ITI mellett működő Nemzetközi Színházkritikusi Szervezet - az *Association Internationale des Critiques de Théâtre* - hammameti konferenciájára.

És most engedtessek meg nekem egy pár mondatnyi kitérő vendéglátónk, a *Centre Culturel International d'Hammamet* dicséretére. Ez a szervezet a tuniszi fővárostól 70 kilométerre fekvő világhírű és egyre felkapottabb tengeri üdülőhelyen székel, és rendeltetése szerint részben egy, a mi Szigligetünkhöz hasonló, hazai és nemzetközi célokat szolgáló alkotóház. Szigligetre emlékeztet tágasságában, és abban, hogy egy hatalmas ős-parkban épült, ám ebben a tengerpartig húzódó s a legnagyobb forráságban is enyhet-árnyat adó csodálatos zöld rengetegben nem egyetlen kastély, hanem



Ezzeddine Madani Az-Zanj című, Hammametben bemutatott **darabjának** szereplői megköszönik a tapsot

több, hagyományos stílusban tervezett, lapos tetejű, hófehér épület és szelídített keleti pompával dekorált pavilon rejtőzik. A luxus és a puritanizmus érdekes találkozása ez. A konferenciaterem szomszédosságában valóságos kerengővel övezett márványpadkás uszoda, ám a vendégek többségét a hatalmas, amfiteátrum-szerű szabadtéri színház nézőtéri karéjában épített puritán egyszerűségű föld-színti és alagsori szobáskákban helyezik el. Szezonban -- nyári kongresszusok, konferenciák idején - mindig telt ház van. A Centre ugyanis nemcsak alkotóház, de nemzetközi kulturális kapcsolatokat szolgáló nemzeti intézmény is. S míg a háló-és tanácskozhelyiségekben a közelből s távolról érkezett vendégek szinte egymásnak adják a kilincset, esténként a színház helybeli és környékbeli nézőket és a luxusszállókban üdülő külföldieket fogadja. A nyári színházi program gerincét minden évben a hammameti színházi fesztiválon szereplő műsordarabok, vendégjátékok alkotják. A fesztivált hirdették a plakátok akkor is, amikor augusztus első hetében vendégként Hammametbe érkezünk.

17 ország 35 kritikusa

A nemzetközi színházkritikus szervezet első afrikai tanácskozásának napirendjére ezúttal egészen új téma került. A kritikusok a harmadik világ színházáról kívántak a harmadik világban, Tunéziában

tanácskozni. A programot ismertető előzetes meghívólevélén az előadók között a harmadik világ szellemi életének Európaszerte ismert nagyságai is szerepeltek: a többi között Leopold Senghor szenegáli államfő, költő és rendező, az afrikai nyugati kulturális orientáció egyik kimagasló reprezentánsa, Aimé Césaire, a négritude élő klasszikusaként tisztelt martinique-i költő és Wole Soyinka, nigériai drámaíró és rendező, akinek angol nyelvű színpadi alkotásait hazája határain túl is ismerik. Azt vártam - és gondolom nemcsak én -, hogy mögöttük és a harmadik világot képviselő többi, a témában elsősorban illetékes alkotóművész mögött a résztvevő európai kritikusokra inkább csak a felvevő, az információkat befogadó tanúk szerepe vár. A jelenlevők össze-tétele azonban némiképpen áthangolta a programot. Meglepetésemre mindössze *három* képviselték a fekete Afrikát - Barthelemy Kotchy, az elefántcsontparti, abidjani egyetem előadója, Dapo Adelugba a nigériai ibadani egyetem színházi tanszékének professzora, valamint néhány napig a nagynevű szenegáli rendező, Alioune Diop - és *nyolcan* Francia-országot (köztük természetesen a kritikusszervezet tisztségviselői, valamint Jean Duvignaud, a témában szakértőnek számító, ismert színházzociológus, Roger Planchon, a TN^P világhírű rendezője és a francia televízió egy (az afrikai színházzal foglalkozó) szíriai származású

munkatársa. Még különösebbnek, sőt bizonyos értelemben jelképesnek éreztem, hogy Fekete Afrika két küldötte csak a szervezet adminisztratív titkárának, a mindig tevékeny Florence Goudchaux asszonynak tolmácsi segítségével értett egymással szót, mert az ibadani professzor (anyanyelvén kívül) csak angolul, az abidjani csak franciául beszélt. Ha ettől az egyébként elhanyagolhatatlan körülménytől eltekintünk, máskülönben nagyon is illusztris társaság vett részt a kollokviumon. Vendégként Jean Darcante, az ITI főtitkára; Belgiumot a színházkritikus szervezet díszelnöke, Robert Chesseley, Lengyelországot a szervezet elnöke, Roman Szydłowski, Angliát az alelnök, Ossia Trilling képviselte. Aktív szerepet játszott a tanácskozáson a Magyarországon is többször járt amerikai színházkritikus, a New York-i egyetem professzora, Henry Popkin, valamint Farrokh Gaffary, a persepolsi fesztivál filmigazgatója, iráni filmrendező, akiről talán érdemes megemlíteni, hogy a magyar film kiváló ismerője, s jelenleg egy Vámbéryről szóló film előkészítő munkálatain dolgozik. Olaszországot három, Svéd-országot, Jugoszláviát kettő, Hollandiát és az NDK-t egy-egy kritikus, illetve dramaturg képviselte. Nagy létszámú és nagy tekintélyű küldöttséggel képvisel-tették magukat a Maghreb országok, Marokkó és a vendéglátó Tunézia. Házi-gazdánk, Tahar Guiga, a Centre igazga-

tója, jőnevű író, Mohammed Aziza pedig az arab színházról írott alapvető tanulmánykötet szerzője. Sajnos, hiányoztak viszont a tanácskozásról India, Kína, Japán, Latin-Amerika vagy a Fülöp-szigetek színházi kultúrájának reprezentánsai. A hozzászólásokban említett vagy részletezett színházi tapasztalatok, élmények alapján a résztvevőknek az a meggyőződése alakult ki, hogy jelenlétük feltétlenül gazdagíthatta volna a világméretű tapasztalatcserét.

A résztvevők összetétele magától értetődően meghatározta a tanácskozás jellegét is. Meghatározta, ha úgy tetszik, negatív értelemben is: az érdemi kérdések megfogalmazói között jó néhányan maximális rokonszenvvel, mégis „kívülről”, tehát európai szemszögből, az Európában látott vendégjátékok és alkalmi látogatások, hosszabb-rövidebb tanulmányutak során szerzett helyszíni tapasztalatok birtokában szóltak. Ugyanakkor az igazsághoz itt is hozzátartozik - amit szélesebb értelemben Kalmár György fejtegetett nemrégiben a Népszabadság hasábjain -, hogy sok európai szakértő alaposabban ismerte a fejlődő országok kulturális gondjait, mint az érdekeltek, a konferenciáról távolmaradó érintettek jó része. A rendelkezésre álló tapasztalatok gazdagsága, a széles látókör és az általános szakmai hozzáértés éppen ezért nyilvánvalóan feljogosítja a harmadik világon kívüli szakembereket is a gondok megosztására. Feljogosítja és talán kötelezi is. Mégis biztos - és a jelenlevők közül szinte mindenki hangsúlyozta is -, hogy az európai kritikusok nem kínálhatnak a harmadik világban érvényes receptet, nem oldhatják meg az afrikai vagy arab közönség színházi kultúrára nevelésének feladatát, s nem takaríthatják meg még a kísérletezés kockázatos kalandjait sem kollégáik számára. Nem is ilyenfajta törekvés jellemezte vagy indokolta a tanácskozást, nem is csak az érdekeltek véleménycserére való ösztönzése, hanem a bevallott, jól felfogott *európai érdek is*. Az európai kritikusok mind égetőbb szükségét érzik annak, hogy megismerjék a nyugatitól távol álló, részben általa ihletett-ösztönzött, de ugyanakkor saját hagyománnyal, arculattal is rendelkező, kezdetlegességükben is távlatokat érzékeltető új színházi kultúrákat. E törekvés politikai aktualitását, gondolom, nem kell indokolni. Esztétikai-színházi motiválásával azonban többen is foglalkoztak a tanácskozás során. Legrészletesebben talán a vitát indító Jean Duvignaud

és Ossia Trilling, aki Bartókot és Picassót ihlető élmények említése után a harmadik világból érkező együttesek feltűnő európai sikerét s az Európába áramló, egyre gyakrabban kimutatható keleti és afrikai hatásokat elemezte. Példatárában Peter Brook stílusa éppen úgy helyet kapott, mint Grotowski színházi forma-nyelve. Ezt a példatárat gazdagította Duvignaud az avantgarde színháznak a harmadik világgal rokon stílusjegyeire való utalása: a nem megírt, csak végig-gondolt, félig rögtönzött szövegek alkalmazásának, a modern spontaneitásnak a gyakorlatát, a színházi rituálék, vad ritmusok hódítását valóban alig lehet az afrikai hagyományok hatásától elszakítani.

A napirend szerint a tanácskozás minden napján más téma került terítékre. A szümpozicionokon gyakran tapasztalt formális viták elkerülése végett ezúttal nem előre elkészített, egymást követő, de valójában egymástól független referátumok, hanem a bevezető expozé nyomán született hozzászólások voltak hivatva a problémák tárgyalására. Ez a kötetlenség s a kitűzött témák közötti szoros kapcsolat némileg fellazította ugyan a napirend tervezett keretét, de mindenképpen helyesnek bizonyult.

Beszélhetünk-e a harmadik világról?

Szokatlan dolog, hogy a tanácskozók megkérdőjelezzék magát a témát, amelynek tárgyalására összejöttek, de Hammametben ez történt. A legelső napirendi pont - amely már eleve is kérdésként került megfogalmazásra - pontatlan, mert lefordíthatatlan címe így hangzott: Egységnek tekinthető-e a harmadik világ színháza? S még mielőtt bárki válaszolni próbált volna a kérdésre, többen és több oldalról belevágtak kritikusai bonckésükkel a premisszába. Nem a mondatban rejtőző állítást, a harmadik világ színházának *létét* vonták kétségbe, hanem a kérdés alanyát, magának a harmadik világnak a megjelölését s a fogalom tartalmát. A bandungi konferencián született megnevezés, amely a „fejletlen” és „fiatal” vagy „elmaradott” országok értékítéletet kifejező epiteton ornansának kiszorítására született, többek szerint, főként az itt tárgyalt vonatkozásban, túlságosan tág. Hiszen ebben az esetben nemcsak lingvisztikai egységről nem beszélhetünk, de földrajziról és társadalmiról sem. Ezen túl, a harmadik világ fogalma bennünk, európaiakban elsősor-

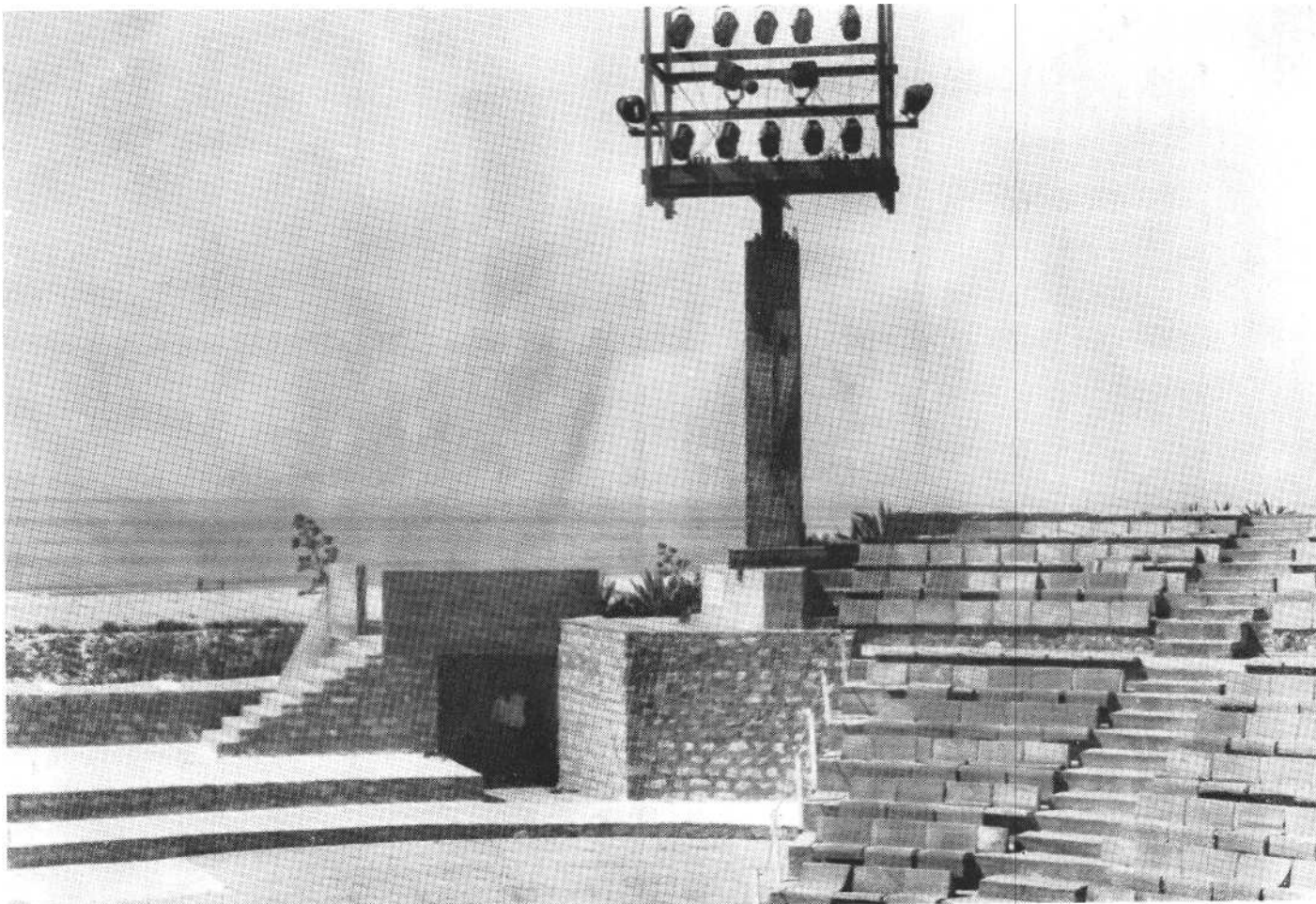
ban Afrika képzetét idézi, holott ezen a vitán nyilvánvalóan a „rég” és az „új” világon kívüli országokra utalt.

Többen, éppen a harmadik világbeli országok gazdasági, társadalmi és kulturális különbségéből kiindulva, nemcsak a harmadik világ színházának egységét vitatták el, hangsúlyozva a kultúrák polifóniáját, de kétségbe vonták az egymástól státusban, színvonalban és hagyományban szélsőségesen eltérő színházi kultúrák együttes kritikai megközelítésének lehetőségét is. Több felszólalásban megfogalmazódott a kétely: vajon mi az értéke egy olyan közös nevezőnek, amely az afrikai, az arab és a latin-amerikai színházak problémáit közös kalap alá veszi.

Ugyanakkor egy - a vitában résztvevő - marokkói rendező felszólalásában több érdekelt nevében vállalta a harmadik világ színházának megnevezését, sőt közös ügyét és misszióját is, s az egyes országok kultúrájának polifóniája és az Európától való együttes elhatárolás között nem látott ellentmondást.

Ha nem vágta is el a gordiuszi csomót, de a már fenyegető homouzion-homouzion vitának elejét vette a tanácskozáson elnöklő Roman Szydłowski, aki szerint nehezebb e téren érvényes definíciót alkotni, mint magát a tényt - az Európán kívüli színházi kultúrák létét és gyorsuló fejlődését - regisztrálni. Ezúttal azonban kivételesen a könnyebb feladat a fontosabb: ez készíti az európai kritikusokat arra, hogy számba vegyék és nyilvántartsák a világsszínház új jelenségeit, s hogy szembenézzenek azok hatásával.

Az első napirendi pontot még négy követte. Sorrendben: A színházi kritika helyzete és szerepe a harmadik világban; A harmadik világ színházi fejlődésének fő tendenciái, A nyugati színház hatása és befolyása; és végül - Az információ-csere, a színház és közönség viszonyának változása és az audiovizuális eszközök szerepe a harmadik világ színházában. Ezek a problémakörök, bár a tanácskozáson módszertani szempontból külön kerültek tárgyalásra, voltaképpen szorosan és sokszorosán összefonódtak a fő-témával. (Legfeljebb a tanácskozás utolsó melléktémája - A színházi fesztiválok szerepe, szervezése és hatása - volt az, ami csak részben, a harmadik világ színházának részvételét illetően kapcsolódott a korábban tárgyaltakhoz. Am ez a téma, valószínűleg éppen ezért, meg is maradt a tanácskozás periferiáján, és inkább informatív, mint elvi síkon került tárgya-



A viták színhelye: a Centre Culturel de Hammamet (a szerző felvétele)

lásra. Beszámolómban erre éppen ezért nem is kívánok kitérni.)

Eredetiség - és a modellek importja

Az érdemi viták gyújtópontjába ezúttal is az afrikai kultúra évtizedes vitakérdése, a saját hagyományokhoz visszanyúló, önálló fejlődés és a nyugati szellemi orientáció, a fejlettebb országok kulturális mintái átvételének dilemmája került. Ha egyetlen mondatba kívánnám a tanácskozás kötetnyi anyagát summázni, Tahar Guigát idézném: „Modelleket nem lehet ugyanúgy importálni, mint gépeket.” A tunéziai író felszólalásában saját pá-rizsi diákkorára hivatkozott, amikor Afrika-szerető hazafiak a kulturális elmaradottság minél gyorsabb felszámolására a francia példa követését látták egyedül célravezetőnek. Azóta a fel-fellángoló viták ellenére is nyilvánvalóvá lett: egy országot a szellemi rabszolgaság alól felszabadítani csak saját alkotó energiáinak felszabadításával lehet. A másolás, az át-vétel - legyen bármilyen jó szándékú, pontos vagy hűséges - nem pótolhatja a teremtést: egy tunéziai Molière-előadás, ha a párizsit követi, Guiga szerint gyökértelen és hatástalan marad. Csak a hazai tradíciókhoz, körülményekhez alkalmazott szellemi import viheti előbbre a nemzeti kultúrák ügyét. S ez nemcsak a

klasszikusokra, hanem a modern törekvésekre, a nyugati avantgarde másolására is vonatkozik. Sőt, arra különösen. Mert ha azonos évszámot írnak is a különböző földrészek országaiban, a történelmi fejlődés feltette aktuális kérdések nagyon is eltérnek.

A legtöbb felszólalásban előkerült a hagyományok kérdése. Guiga is, a szenegáli Diop is hangsúlyozták, hogy még a színházi hagyományokban szegény országoknak is megvannak azok a kultúraforrásai, amelyekhez érdemes visszanyúlni: a színház előtti írásos és orális kultúra, de mindenekelőtt a folklór, az arab mesevilág és krónikás hagyomány olyan szellemi tartalékot jelent, amely önmagában feleslegessé teszi a kölcsönkincsek után való ácsingózást. Mohammed Aziza, az arab színház tudósa kifejtette, hogy mivel az iszlám világban nem létezett a nyugati értelemben vett színházi kifejezési forma, a múlt században még érthető és szükségszerű volt a színházi művek és eszközök importja. A kezdetleges fordításiirodalomnak akkor is megvannak a maga érdemei, ha Racine, Molière, majd Shakespeare műveinek arabra fordítása csak előkészítette a színházi fejlődésnek azt a későbbi periódusát, amelyet már az „adaptáció korszakának” neveznek. Ebben az időszakban a

világirodalom tudatos újraolvasására vállalkozó szerzők már a maguk közönségének ismeretében, a hazai igények tudatos számbavételével a klasszikus művek integrálására vállalkoztak. Az újjáteremtett, arabba lett klasszikusok valószínűleg irodalmi értelemben, értékben nem érnek fel az eredeti művekhez; de az arab színházi kultúra szempontjából lebecsülhetetlen érdemekkel rendelkeznek.

Nem könnyű konkrét élmények és ismeretek híján elképzelni egy tunéziai hőszöket felvonultató Molière-adaptációt. De gondolom, francia kollégáink ugyanolyan aggódo érdeklődéssel hallgatták volna, ha a hazai Duda Gyuri sikeréről, politikai és népszínházi jelentőségéről szölok. Valószínűleg más, a helyemen ülő magyar kritikus sem kerülhette volna el azokat az asszociációkat - a magyar nyelvű színház önállóságáért vívott harc történelmi emlékéit, a klasszikusok hazai adaptációjára történt évszázados kísérleteket -, amelyek engem kísértettek. S ha a Magyar Elektrára büszkék lehetünk, miért ne hinnénk, sőt tudnánk, hogy az arab nyelvű *Oidipusz* is szerves részévé lehetett egy ország saját színházi kultúrájának? Be kell vallanom, hogy még az aktuális színházi modellek importja körüli vitában is ráismertem nem egy, honunkban aktuális problémára. Ez tá-



A hammameti színház (a szerző felvétele)

masztotta alá a bennem is megfogalmazódott konklúziót: az elzárkózás és a másolás káros végleteivel szembefordulva csak a konkrét társadalmi-kulturális viszonyoknak megfelelő, valóban megtermekekenyítő, az adott hagyománnyal integrálható európai hatások segíthetik a korszerű és elkötelezett színházkultúra ügyét a harmadik világban. Az olyan szellemi, színházi áramlatok, amelyek nemcsak informálják, de valóban bekapcsolják a hazai színháznézőket a világ szellemi vérkeringésébe, s amelyek az ő saját kérdéseikre válaszolnak.

Arról, hogy ez a törekvés hogyan érvényesül a gyakorlatban, szinte minden érdekelt és megfelelő tapasztalatokkal rendelkező hozzászóló beszámolt. Az iráni Ghafary elsősorban a perzsa folklór és mesevilág elemeinek megújításáról, Tahar Guiga a folytatható arab krónikás hagyományokról szólt. Különösen érdekesnek éreztem Khaznadar szíriai rendező Brecht-előadások során kérielt tapasztalatát. Ő volt az, aki a brechti gondolatot először próbálta az arab elbeszélő hagyományok stílusában tolmácsolni. Főként a rendezők, gyakorlati színházi emberek hangsúlyozták, hogy a fejlődés organikusságának igénye nem jelentheti a megtermekekenyítő kölcsönhatások tagadását, az információcsere és a nemzetközi tapasztalatok jelentőségének lebecsülését.

De még azt sem, hogy a harmadik világ minden országának ugyanúgy kell végigjárnia a fejlődés útját, mint az európai kultúra korábbi letéteményeseinek. Nagyon is valószínű például, hogy a romantika bizonyos állomásai, a XIX. század jellemző kifejező eszközei ki fognak maradni a XX. század második felében meggyorsult, harmadik világbeli szellemi erjedésből. Valószínű és remélhető, hogy a nyugati kultúra válságjelenségeit is ki kerülhetik azok, akiknek társadalmi fejlődése ezt nem indokolja. Annál is inkább, mert a kiábrándulás importja a lehető legkiábrándítóbb színházi jelenségeket szülheti: a tartalmát vesztett pesszimizmus, amelynek a közönség körében sincs visszhangja, könnyen komikumba fordulhat.

Brecht, Beckett és Ionesco a harmadik világban

Elvben és általánosságban ezekben a kérdésekben a tanácskozás minden résztvevője egyetértett. Vitára inkább ott került sor, ahol a kulturális, színházi jelenségek konkrétan vetődtek fel. Több tunéziai küldött előtérbe helyezte az avantgarde színházi törekvések szolgai másolásának veszélyét, s azt, hogy a legmodernebb eszközök is érvényüket veszítik, ha szerzetlenül, az adott színházi kultúrától és közönségtől elszakítva kerülnek szín-

padra. Roger Planchon rendező is az egyes produkciók eltérő társadalmi körülményeit állította reflektorfénybe azért, hogy az önmagát túlélt polgári színház csődjének, válságtüneteinek másolásától óvja a harmadik világ színházát.

Hazai fülnek talán különösen hangzik, ha Beckett marokkói, Brecht szíriai előadásának problémáiról szólunk. Egyáltalán, van-e, lehet-e létjogosultsága az abszurd drámának a harmadik világban? A téma keltette vihar azt jelzi, hogy ezzel a kérdéssel a nyugaton nevelkedett, a párizsi, londoni színházi kultúra tanítványaként hazatért, harmadik világbeli alkotók kivétel nélkül szembekerülnek. Végig kell gondolniuk, hogy vajon mit mondhat Brecht és Beckett vagy akár Ionesco azoknak, akik talán Shakespeare-t sem ismerik. A Hammametben hallottak alapján, nehéz eldönteni, hogy a harmadik világbeli abszurd premierekben mennyi a nyugatra kacsintó maga-megmutatás - az, amit hazai viszonylatban sokszor „vidékiségnek” nevezünk még ma is - és mennyi a legmodernebb törekvések integrálására történő kísérlet. Mindenesetre érdekes volt az a differenciálás, amelyet Beckett életművén belül tettek többen, mondván, hogy bár nem minden darabja található visszhangra a harmadik világban, a megváltásra hiába váró ember lelkiállapotát, a *Godot* prob-

lematikáját talán senki nem fogadhatja olyan érzékenyen, mint az arab néző. A shakespeare-i clown-hagyományt folytató humornak is megvan, meglehet a visszhangja a harmadik világban. Sőt, az is kiderült, hogy Ionesco *Ar orrszarvújának* előadása az iráni demokratikus erők harci tetteinek számított: az allegorikus, de egyértelmű drámai választ a nézők egy közvetlen politizáló színház állásfoglalásának érezték.

A mondanivaló közvetlen és közvetett társadalomkritikai érvényén túl, a felszólalók elsősorban az avantgarde színház tradíciótörő, kontesztáló hatásában keresték a maguk számára a példát. S hogy van-e a modellek importja ellen tiltakozó, szuverén fejlődést igénylő álláspontok s a büszkén hírül adott abszurd sikerek között tartalmi ellentmondás, ezt sem Budapestről, sem Hammametből nem merném eldönteni. Annál kevésbé, mert a felszólalásokból nemigen derült ki a legfontosabb, hogy kiknek játsszák ezeket a műveket Marokkóban, kikhez jutnak el az írott és előadott színházi információk Ibadanban. Valószínű, hogy a színházhatósugara általában s a modern európai jellegű törekvéseké különösen - meglehetősen szűk. Talán még Marokkóban élhet a tömegekben a lelegelemben a színházhoz, a látványossághoz való vonzódás, ahol egy fesztivál több ezres nézőtábor mozgat meg. Nigériában azonban egyelőre inkább egy szűk értelmiségi és egyetemista réteg az, amely az angol nyelvű színházi kultúra közönségbázisát alkothatja. A harmadik világ le nem győzött sárkányának, az analfabétizmusnak riasztó számadatait ismerve azonban ma még valószínűleg korai lenne a színházi közönség kiszélesítését a kulturális felszabadítás előterébe állítani.

Ezt éreztem a harmadik világbeli színházi kritika problémáinak tárgyalásai során is. Hogy egyelőre korai a kritikai, kritikusi normák számonkérése ott, ahol kritikusnak lenni még nem foglalkozás, ahol a sajtó, a tömegkommunikáció alap-vető feladata csak a kultúra propagandája lehet. Nézőket toborozni és az alkotókat bátorítani: alighanem ez ma a tárgyalt országok közönségteremtő kritikájának megkülönböztető hivatása. A kritikusok a maguk kritikai gyakorlatát pedig nem elsősorban a hazai törekvésekkel szemben szerzik meg, hanem első-sorban a nyugati művek és hatások szelekciójában, az átvétel kritériumának kutatásában, módszereinek orientálásában.

Ám, ha a szakszerű sajtókritika gyerekipőben jár is, például Afrikában érdemes felfigyelni arra, hogy milyen tudatosan törekszenek a harmadik világban az e téren mutatkozó elmaradottság felszámolására. Hogy például az afrikai egyetemeken már évekkal ezelőtt megszervezték a nálunk hiányzó színházi, színháztudományi tanszékeket. Hogy Ibadanban szélesebb körű és szervezettebb, céltudatosabb a színház-történész- illetve színházkritikus-képzés, mint Budapesten. A kritikusok képzésére irányuló erőfeszítések sem *önmagukban* fontosak, hanem mert *jelzik*: a harmadik világban megszületett nemcsak a saját színházi kultúra, de az önálló esztétikai-kritikai koncepció igénye is. A jelenlevő illetékesek meghallgatták az európai nézeteket és tapasztalatokat, mint ahogy elolvassák a nyugati szakirodalmat is, de egyre tudatosabban keresik a maguk útját.

Az elkötelezett, demokratikus, szuverén harmadik világbeli színház saját célkitűzéseit és eszközeit.

Három este a Maghreb színházak nézőterén

Elvek, tények, érvek után - sort kellene keríteni a harmadik színház világának bemutatására vagy legalábbis a legjellemzőbb tendenciák és törekvések színpadi megvalósulásának kritikájára. Ehhez viszont legalább egyeztetendő földközi színházi utazásra lenne szükség. Ehelyett be kellett érniük Tunéziában három színházi estével, ami, valljuk be, még a Maghreb színház megismeréséhez is kevés. Még akkor is vagy talán akkor különösen, ha három estén három ország arab

Tunézia, Algír, Marokkó - színház-kultúrájából kaptunk ízelítőt.

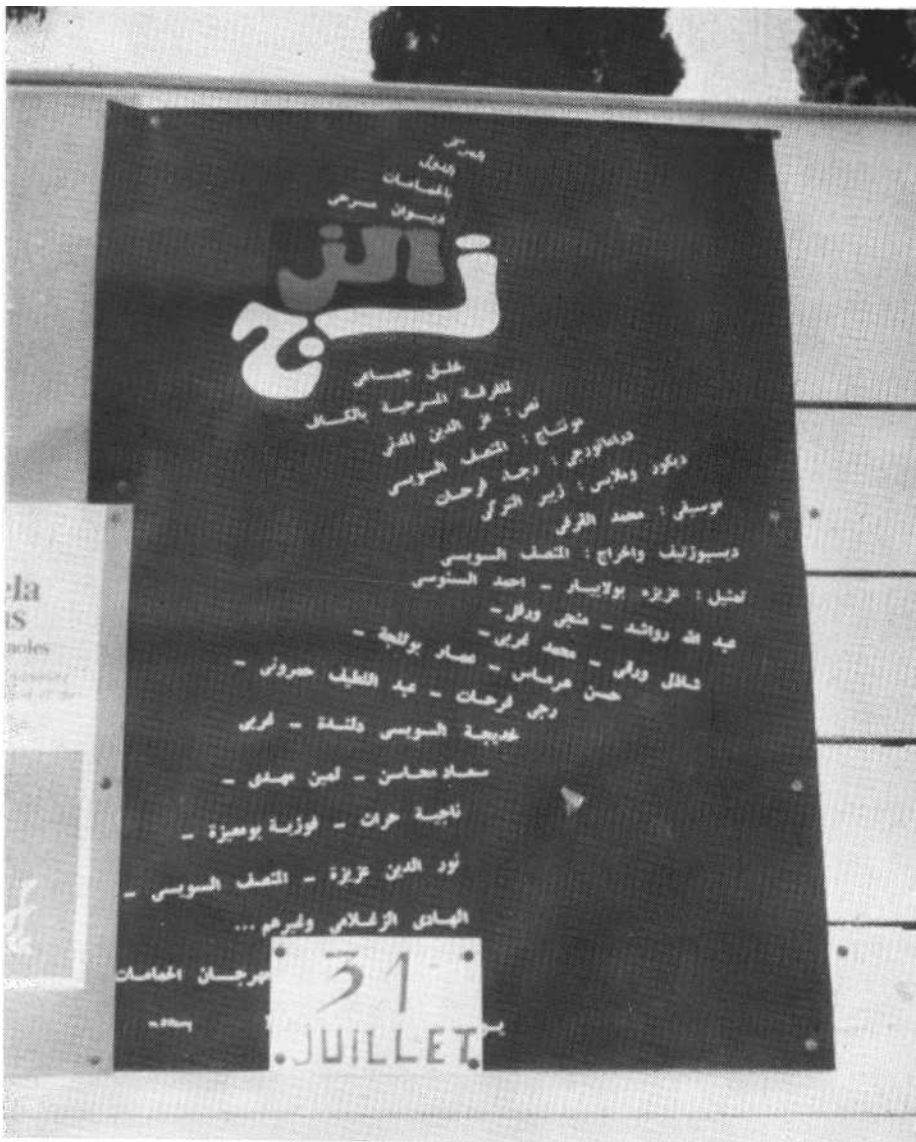
Főszezonban - ami a nemzeti jövedelmének negyedrészt az idegenforgalomból szerző országban természetesen egy-beesik az üdülési időnnel Tunézia szívében a tengerparton egész sor fesztivál zajlik párhuzamosan. Augusztusban a nemzetközi rangú karthagoián kívül Hammamet és Monastir festői szabadtéri színpadán. (A legnépszerűbb, helybeli tömegeket megmozgató tuniszi Medina Fesztiválra valamivel korábban kerül sor.) Külső körülményeit tekintve, de programjában is a reprezentatívabb ezek közül a karthagoi előadásorozat, amelynek az idén a pécsi balett műsora is része volt. A programon kívül is sok vendéget vonz a produkciók színhelye, a történelmi patinával rendelkező, korszerűen felújított, sok ezer fős amfiteátrum. De csak hír-

nevükben nem versenyezhetnek ezzel a többi színházak, mert az élmény, amit a közönségnek nyújtanak, nem sokban marad el a karthagóitól. Hammametben a tengerrel szemközt, hatalmas, fák karéjában aszimmetrikusan kiképzett, lényegében teljesen modern körszínház a fesztivál színhelye. Az előadás, amelyet láttunk, remekül illusztrálta, hogyan tágíthatja a rendező még tovább elképzeléseivel a hatalmas színpadot, játéktérnek használva a felfelé törő padosorokat, felkiáltójelként a látványba iktatva a körben sorakozó világítótoronyokat. Monastirban viszont, hova Hammametből kétórás autóbuszút után érkezünk, mint-ha egy erőd falai közé szorulna a közönség: a Ribat majdnem tizenkét évszázados, patinás falai között rozoga és kényelmetlen székek, padok sorakoznak. Am a csodálatosan szép, mindig csillagos éjszaka itt is a tervezhetetlenül gyönyörűsége környezet varázsával tetézi a nézők örömét.

Első színházi esténket „otthon”, Hammametben töltöttük, a fesztivál megnyitóján, ahol az ország északnyugati részéről érkező szfaxi színházi társulat Ezzeddine Madani *Az-Zanj* című arab drámájával vendégszerepelt. A mű tartalmát legalább három változatban hallottuk, is-

Ezzeddine Madani: Az-Zanj című darabjának főszereplője





Színházi plakát Tunéziában

mertetésre már csak ezért sem vállalkoznák. Annyi kétségtelen, hogy nagy meglepetésünkre egy több idősikban játszódó arab történelmi revüt láttunk, amelynek témája a háború és béke, tartalma, üzenete pedig a béke nehézségeinek apoteózisa. Könnyű megnyerni egy háborút - hirdetik a hősök, mert csak bátorság és hadiszerecsen kell hozzá. De mennyivel nehezebb megtervezni és főként megnyerni a békét. Az első - múltbeli - képek a rabszolgaság körülményeit idézik, a továbbiak a hódításét, a sóbányában dolgozó munkások embert ölő robotját, majd kontrasztként, a felszabadult élet-öröm és a gépkorszak monotóniájának összecsapását. A városalapítás nagy művének dicséretét kórus és táncker hirdeti. A népes szereplőgárda fókuszában két, narrátorfunkciót is betöltő „gondolathordozó”. A vallást, a megtartó erőt és valószínűleg a konzervativizmust képviselő prédikátor, egy mindvégig zöldbe öltöztetett markáns arcú férfiszínész a műzinek jellegzetes hanghordozásával kommentálja az eseményeket, a szerző

gondolatainak tolmácsaként megidézett értelmiségi pedig, akinek vörös-fekete betűkkel, írásjelekkel dekorált fehér jelmeze a jelenkori kommunikációs eszközök képzetét is kelti a nyelvet, szöveget nem értő nézőben.

A társulat, amely Madani darabjának előadására vállalkozott, meglehetősen új, amatőröket is foglalkoztató félprofi együttes, Moncef Souissi viszont, az elismert tunéziai rendezők közé tartozik. Tudatos törekvése az arab teatralitás megteremtése. A kitágított nézőtérre szerkesztett, néha szinte fergeteges mozgás, amelyet egyszer-egyszer valóságos hangorkán kísér, nemcsak a mi számunkra volt a szöveg árnyalatainak pótlására hivatott. Helybeli kollégáinktól tudjuk, hogy a tunéziai nézők közül is sokan voltak, akik arab anyanyelvük ugyan, ám az archaikus dialógus árnyalatait alig-alig követték. A kitűnő koreográfia érvényesülését elősegítik a színek: a szolid és inkább csak a színpadi építmény szcenikai lehetőségeire épített díszlet éppen Zubeir Turki erőteljes kontrasztokra épí-

tő jelmezeivel együtt kezd élni. A rendező, bár a legharsányabb eszközöktől sem riad vissza, koncepcióját mégis elsősorban a képzőművészeti és mozgásélmények összhatására, a színek s a ritmus varázsára alapozza. Kiemelkedő színészi alakítással, az igazat megvallva, nem találkoztunk. De különleges tartalmi szerepe volt a produkcióban a tömegek mozgatásának. A kihallgatás, üldöztetés, kínzás, életöröm drámai effektusát - legalábbis a mi számunkra - elsősorban a színpadi mozgáselemek közvetítették. Ennek volt köszönhető a cselekményében kissé vontatott darab érzékelhető sikere is.

Az arab színházzal való második találkozásunkra Monastirban került sor, ahol az algíri Nemzeti Színház vendégjátéka nyitotta meg az ötödik fesztivált. A műsoron egy hazai szerző, Cateb Yacine műve, *A kaucsukszandálos ember* szerepelt.

Az előadás meghirdetett időpontjában szinte csak lézengtünk az erőd udvarán. Á nézők csak félóra múlva kezdtek szál-ingózni, mintha megsejtették vagy tapasztalatból tudták volna, hogy az előadásra még további negyedórákat kell várakozniuk. Ez egy olyan országban, amelynek közvéleménye, hagyománya szerint, „minden óra, minden perc alkalmas a halálra” - magától értetődik. Ezúttal azonban, mint utóbb kiderült, egy magas rangú vendégdelegáció érkezése még jobban kitolta a kezdés időpontját. Igaz, ezalatt megtudtunk egyet-mást a bemutatásra kerülő darabról, és elgyönyörködhattunk a puritán kőfalak komorságát feloldó színes díszletoszlopokban, amelyeknek stilizált kaktuszt és ismeretlen írásjeleket egyszerre idéző szeszélyes formája elegendő anyagot és ösztönzést adott a nézők fantáziájának.

Bár a darab adott volna ugyanannyit! Bár a szöveg ne kötötte volna meg didaktikus hangvételével, különleges, de nem történelmi konkrétságával a néző asszociációit. Hiszen a vállalkozás maga - egyszerre izgalmas és tiszteleltre méltó. Cateb Yacine műve - az indokínai szabadságharc apoteózisa. A szerző arra törekszik, hogy a küzdelmek gyökerét, eredetét is közel vigye a kortársi drámához. A múlt és jelen kapcsolatát, a történelmi fejlődés szervességét kívánja ábrázolni, ám sajnos, mindezt csak illusztrálja a szerző. A dokumentumjellegre törekvő sokszereplős, sokjelenetes színmű századokra pergette vissza a történelem lapjait. Megidézte a többi között Maria

Antoinette-t, a sansculotte-okat és a jakobinusokat, bemutatta a Bastille ostromát s egy 1833-ból való „történelmi riportot” is. Ámde mindez s nyomában a kolonizáció elnagyolt krónikája csak arra jó, hogy háttérrel, távlatot adjon a jelennek. Á jelennek, amelyben történelmi erők helyett - a színpadon! - hősök és bábok mérkőznek. A szemünk előtt pergő történelmi revüből szinte semmi nem maradt ki. Hirosimát ugyanúgy megidézi - vetített képek formájában - a cselekmény, mint a kínaiak hosszú menetelését. Szerepet oszt a szerző Mao Ce-tungra és az ifjú Ho Si Minh-re is. Mindez azonban nem hitelesíti, hanem sajnos inkább csak vulgarizálja a témát. Mi, akik még őrizzük sejtteinkben a szocialista realizmust kompromittáló sematizmus emlékét, fájdalmas érzékenységgel reagáltunk a zászlólengető héroszok és zakós-nyakkendő imperialista bábok hiteltelen árnyékbozsolására. A színpadon megelevenedő történelmi olajnyomat túlságosan naiv ahhoz, hogy hitele legyen. A börtönben a szenvedésből nyíló rózsza, az építők mosollyal kísért dala, a trófeaként meglengetett levágott női fej bennünket ilyen harsány formában már nem rendít meg. Joggal állapította meg Hammametben a harmadik világ színházáról folytatott vitában Peter Selem jugoszláv kritikus, hogy a politikai színház elkötelezettsége csak szándék marad, ha a jó és rossz szimplifikált szembenállásával megelégszik. S a valóságot meghamisító, apologetikus ábrázolásmód végső soron visszajára fordítja a forradalmi szándékot is, és hatástalanságában retrográddá válik. Pedig az előadás néhány eleme, a dráma dokumentumjellegét kiemelő, de hangulatfestő elemként alkalmazott vetített képsor, a songok és szavalókórusok szöveg-intarziája, a maszkos hősök néha irigylésre méltóan kidolgozott, stilizált mozgása jelzi, hogy az algíri együttes eszköztára elég gazdag lenne ahhoz, hogy valódi színházi élményt adjon. S meglehet, egy más jelrendszerhez szokott, más elvárásokkal közelítő, a mienknél naivabb közönség még a dráma jó szándékú, tiszteletre méltó eszmeiségéhez is könnyebben találja meg az utat.

Számunkra a Mustafa Kete rendezte előadás legfőbb tanulsága nem a sematizmus buktatói közül adódik - hiszen ezen a téren nem sok újat láttunk -, hanem a stílus stilizáltságából. Abból, hogy az arab színháznak még az ilyen, kevésbé sikerült hajtása is mentes a valóság olyanfajta

szolgai másolásától, amelynek pedig sok példáját láttuk, és híven követi a maga tradícióját: ábrázolás helyett jelezni, idézni kívánja a valóság elemeit. Ragaszkodik alapelvehez, s a színház, naivitásában és gazdagságában egyaránt - színház marad.

Marokkói művészekkel találkoztunk a következő színházi estén. S bár a vállalkozás szerényebbnek tetszett - Tarib Alej *A kádi a körben* című mesejátéka került előadásra -, az eredmény felülmúlta az előzőt. Az Al Khina Essaghir nevezetű színház - úgy mondták, Kis Maszkot jelent a név arabul - Casablancából érkezett Monastirba, s a hírek szerint Marokkó egyik legeredményesebben dolgozó hivatásos együttese.

A műsorán szereplő szimbolikus, epikus mesejáték témája az igazság; meséje pedig az igazság felderítésének nehézségei körül forog. Az előadás aktuális eszmei mondanivalója: ahol nincs jog, nincs igazság sem. Maga a sztori a naivitásig leegyszerűsített. Volt egyszer, hol nem volt, hogy a szegény család fiát felöklelte a gazdag ember számára . . . Hogy történt, hogy nem, hogyan keresik a falubeliek a maguk igazságát, s hogyan kell a kádinak, a falu bírójának kihámozni az ellentmondásos vallomásokból a való-

ságos történetet? Hiszen mást vall a panaszos, mást az atya és a számartulajdonos, mást a tanúk s a védők. Á színpadi cselekmény voltaképpen az igazság csúrése-csavarása és felderítése körül zajló bírósági komédia. Am a mese mögött felsejlenek, s mind erőteljesebben kiragyognak a szatíra színei. A mesehősök, mint megtudtuk, maguk is részben allegorikus figurák. Megvallom, megfektetésükhez a kulcsot az arab kollégáktól kaptam, magyarázatuk nélkül nem biztos, hogy rájöttem volna a meglepő azonosításra, amely szerint a két hosszú füllel jelzett s a szamarat megszemélyesítő gitározó figura a szerző képviselője, a majom pedig a falubeli, közvéleményt alkotó értelmisége. Érdekessége az előadásnak, hogy a szerző szószólóját a dráma írója maga játssza, méghozzá jelentékeny alakítókézséggel s kitűnő énekhanggal. Könnyebben követhető volt számunkra a bírósági komédia második felvonása, amely tartalmában kissé elszakadt az elsőtől, szellemében azonban szervesen összefüggött vele, s amelynek hőse az az anekdotabeli férj, aki a nászúton fedezi csak fel, hogy felesége, akít a menyegzőig szüzlánynak vélt, terhes. A kádinak itt úgy kell a panaszt orvosolni, hogy a férj, az asszony s a jövődő gyerek is jól járjon, az igazság, az erkölcs és a boldogság se szenvedjen csorbát.

A vérszegény történeten jókat derülő közönség magatartása, reagálása pontosan jelezte nekünk is, mikor robbantak a humor petárdái, a baksisrendszerre és más aktuális visszasságokra utaló bemondások, s mikor vált a szofisztika érzékeltetésére hivatott, sokszor önmagába visszakanyarodó jogász érvelés és mesebonyolítás unalmassá. A songok mintha egy keleti Kurt Weill műhelyében születtek volna, előadásuk tempója azonban meglehetősen elmaradt a mi ritmusigényünktől. Mint ahogy a mű meseszövése és az előadás kitartott stílusa is végül fárasztóvá vált. Színészi játék tekintetében a három közül ez a legnagyobb színpadi követelményeket támasztó musicalelőadás volt a legsikeresebb.

Ha a vita sejtette velünk az európai és a harmadik világbeli színház távolságát, a három előadás demonstrálta is. Tapasztalatok, konkrét színházi élmények nélkül azonban papirosízűek maradnak a teóriák. A téma megköveteli, hogy ne csak nézetekkel, hanem előadásokkal is vitatkozzunk. Ez szolgálja az európai és a gyorsan fejlődő harmadik világbeli színház fejlődését is.

A monastiri színházi fesztivál műsorfüzetéből

