

AFRIKA ÉS AFRIKAIK A KORTÁRS ÍR SZÍNPADON: INTERKULTURÁLIS ÉS SZÍNHÁZI KIHÍVÁSOK

KURDI MÁRIA

A XIX. század végén a hatalmas brit gyarmatbirodalom fennhatósága kiterjedt Afrika területének mintegy 30%-ára, a többi brit gyarmat között pedig megtaláljuk Írországot is, ún. belső gyarmati helyzetben, amely állapot egészen az 1922-ben bekövetkezett önállósodásig tartott. Bőrszínüket tekintve az írek számottevően nem különböztek az angoloktól, de a gyarmati rendszer intézkedései következtében helyzetük és az általuk elszenvedett bánásmód hatásai összevetést kínáltak az elnyomott afrikai népek sorsával. A XIX. századi angol karikatúrák nem egyszerű emberszabású majmokhoz hasonlónak ábrázolták az ír férfiakat, akiknek agya és így gondolkodása, szellemi képességei is az afrikaiakéhoz hasonlóan kevésbé fejlettek, mint az angolszászoké. Ugyanakkor a róluk alkotott sztereotípiák szerint nincs a fehér emberre jellemző önuralmuk, s ezért vetemednek sokszor erőszakos tettekre, melyek elkövetésében a felsőbbrendű gyarmatosítónak kötelessége őket megfékezni. Az ideologizáltan rasszista és gúnyolódó ábrázolásoknak a kor felfogásában tudományos alapja volt. L. Perry Curtis vonatkozó kutatási eredményeire hivatkozva Vöö Gabriella írja, hogy

Dr. John Beddoe, a brit Etnológiai Társaság alapítója, 1889 és 1891 között az Antropológiai Intézet elnöke morfológiai adatokat gyűjtött, s mennyiségi elemzést végzett Nagy-Britannia, Írország és Nyugat-Európa népességét illetően. [...] szerinte a haj színe és a szem színe fontos információ az etnikai és alfaji hovatartozás megállapításához. [...] Beddoe kiszámolta a fekete, barna, vörös és szőke hajúak arányát egy adott területen. Wales, Cornwall, Skócia és Írország kelta eredetű népesség által lakott vidékein látható volt a sötét tónusú lakosság túlsúlya. [...] ami azt látszott bizonyítani, hogy Wales és Írország nyugati (tehát túlnyomóan kelta eredetű) lakosságának nagyobbik része hangsúlyozottan „néger” vonásokkal bír. Beddoe odáig ment, hogy afrikai eredetükre következtetett, és „afrikanoid”-ként írta le őket. (Vöö, 2002: 29-30)

Nem véletlen tehát, hogy amikor az 1980-as évek végével kezdődően az ír irodalomtudomány diskurzusába építette a posztkoloniális kritika számos elemét, az elméletírók az afrikai és az ír kultúrák párhuzamaira is felhívták a figyelmet.

Például az *Inventing Ireland* (Írország feltalálása) című 1995-ös, tekintélyes szakkönyve lapjain Declan Kiberd több alkalommal hivatkozik az elsősorban filozófus és pszichológus Frantz Fanonra, az algériai függetlenségi mozgalom egykor vezető harcosára és annak *A föld rabjai* (*The Wretched of the Earth*, 1961) című, a gyarmatosított népek esetében az elnyomás okozta azonosságtudatbeli, kulturális és lelki torzulásokat elemző munkájára.

A XIX. század végén és a XX. század elején a dekolonizáció folyamatának pregnáns részeként irodalmi megújulási mozgalom kezdődött és virágzott Írországban, amely megalapozta a modern ír irodalom és színház fejlődését. W. B. Yeats, J. M. Synge és Lady Augusta Gregory voltak a kor kiemelkedő drámaírói, majd csatlakozott hozzájuk a fiatalabb Sean O'Casey. Közülük Synge vált a leghíresebb, szerte a világon manapság is sokat játszott színházi szerzővé. *A nyugati világ bajnoka* (*The Playboy of the Western World*, 1907) című darabját számos felújításban láthatta a magyar színházi közönség is. A századfordulón lejátszódó Búr Háború (1899–1902) idején Synge, az ír nemzeti mozgalom más pártolóihoz hasonlóan a búrokkal szimpatizált a britekkel szemben, s természetesen tudott a búrok oldalán harcoló Ír Brigádnak a háborúban való részvételéről is. *A Bajnok* első felvonásában, amikor az ágrólszakadt, ismeretlen fiatalember, Christy Mahon a színre lép, a kocsmáros és ivócimborái egymást licitálva próbálják kitalálni, honnan jöhet, és ki elől menekülhet ez a rongyos csavargónak látszó hívatlan vendég. Egyre izgalmasabbá váló kitalálósdi játékukban, ami a szóbeli kultúra szerves része volt akkoriban, egyikük így kérdegeti Christy-t: „Talán a búrok oldalán harcolt, mint az a fickó odaátról, akit bitóra, felnégyelésre, kerékbetörésre ítélték? Keleten járt, ifjú ember, véres hadjáratokban küzdött Krüger tábornokért és a búrok szabadságáért?” (Synge, 1985: 521). Ezek a sorok arra utalnak, hogy a búrokat támogató íreket a háborúban győztes britek elítélték és büntették. Noha Synge drámái megírásuk után hamarosan eljutottak a londoni színházi közönség elé is, ott túlságosan szokatlannak bizonyultak. A XX. század elején aktív, neves angol színikritikus, Max Beerbohm egzotikusnak, és összhangban a kor primitív kultúrák iránti érdeklődésével éppen ezért igen elbűvölőnek találta Synge darabjait, melyek az Afrikából áthozott produkciókra emlékeztették, s szerinte olyan élményt jelentettek a közönségnek, mintha az állatkertben tettek volna látogatást (id. Frazier, 2010: 54).

A XX. század elején aktív, neves angol színikritikus, Max Beerbohm egzotikusnak, és összhangban a kor primitív kultúrák iránti érdeklődésével éppen ezért igen elbűvölőnek találta Synge darabjait, melyek az Afrikából áthozott produkciókra emlékeztették, s szerinte olyan élményt jelentettek a közönségnek, mintha az állatkertben tettek volna látogatást.

Az ír és európai modernista próza úttörő egyénisége, James Joyce műveinek számos pontján utal Afrikára és az afrikaiakra, az íreket is sújtó brit gyarmati elnyomás kontextusában. *Dublini emberek* (1912) című novelláskötetében az utolsóként bevett hosszabb elbeszélés, „A holtak” (The Dead) egyik epizódja jó példát kínál erre. Az epizód a Morkan kisasszonyok szokásos újévi partiján részt vevő két mellékszereplő között lejátszódó szóváltás, amely első pillantásra talán jelentéktelennek tűnik, de a történet háttérét adó, XX. század eleji dublini társadalmi viszonyokat tekintve mégis sokatmondó. Mr. Browne, egy jómódú, protestáns úr, akinek vallása jelzi, hogy származása révén az angol gyarmatosítókhoz áll közelebb, mint az őslakos írekhez, és Freddy Malins, egy részeges, félresiklott életű, inkább csak köztisztelenben álló édesanyja miatt meghívott katolikus fiatalember között zajló röpké párbeszéd az asztaltársaság csevegésének része a dublini zenei élet mindenki által kedvelt témájáról:

A beszélgetés a Royal Színházban vendégszereplő operatársulat körül forgott. Mr. Bartell D'Arcy, a barna képű, ifjú tenorista, aki a legdivatosabb nyakkendőket és bajuszt hordta Dublinban, a szóló alt dicséretére hosszú tirádára fakadt, de Miss Furlongnak az volt a véleménye, hogy a hölgy játéktípusa igen-igen közönséges. Freddy Malins közbevetette, hogy énekelt egyszer a Gaiety Színházban egy varieté második felében egy néger törzsfőnök, és elmondhatja, soha életében nem hallott olyan csodálatos tenor hangot.

-- Hallotta őt énekelni? – kérdezte Mr. Bartell D'Arcytól, át az asztalon.

-- Nem, felelte Mr. Bartell D'Arcy, hangsúlyozott könnyedséggel.

-- Azért – magyarázta Freddy Malins –, mert kíváncsi lennék a véleményére. Szerintem nagyszerű hangja volt.

-- Ez Freddyre vall, megtalálni a valóban értékes dolgokat – jelentette ki a társaságnak Mr. Browne cinkoskodva.

-- Miért ne lehetne jó hangja? – kérdezte Freddy Malins élesen. – Talán azért, mert fekete a bőre? (Joyce, 2002 [1914]: 186)

A novellában ez az epizód a szövegnek egy olyan sűrűsödési pontja, amely az olvasó számára jelentéssel telítődve rávilágít a gyarmatosítás által megosztott ír társadalom belső ellentéteire. Sarkosan fogalmazva, Browne a barátságos álarcot viselő, ám mindenbe beleszóló angol származású elnyomót, D'Arcy a hierarchizált körülményekhez alkalmazkodó, a saját elfogadottságát és személyes előnyeit szem előtt tartó hazai művészt, Freddy pedig az alsóbbrendűként kezelt és sokszor gúnyolt gyarmatosítottat testesíti meg, aki szolidáris a birodalom afrikai népeivel és igen érzékennyé vált az őket (s velük együtt önmagát, a nem ritkán alkoholizmusba menekülő bennszülött írek képviselőjét) ért bármiféle sérelemre.

Az afrikai gyarmatosításra, gyarmatosítottakra számos utalás történik Joyce Dublinban játszódó *Ulysses*-ében (1922), az európai modernizmus nagy regényében. Témánk illusztrálására a „Küklopsz” című fejezetből idézhetünk haszonnal, melynek helyszíne egy kocsmá és Joyce az ott iszogató dubliniak, s közöttük a regény

főszereplője, Leopold Bloom beszélgetésén, vitáin keresztül az ír identitás és az ír nemzet újjáépítésének célkitűzésével harcoló brit-ellenes nacionalizmus fonákságait szatirizálja. Mint Gula Marianna írja, a „Küklopsz” az a fejezet, amelyben az újságoknak nagy szerep jut, mivel ezek, a populáris kultúra (elsősorban balladák) és a színház mellett jelentős hatást fejtettek ki a nemzeti ügyért elkötelezett írek megszólításában és közösségének formálásában (Gula, 2003: 97). A fejezet központi alakja a polgártárs, az elkötelezett hazafi karikatúrája, aki többek között egy újságcikk részletének felolvasásával szórakoztatja a kocsma közönségét. Állítólag Arthur Griffith nacionalista lapjából származik a cikk, amelyből felolvas. Részben Gula nyomán (Gula, 2003: 99-100) idézek a fejezet szövegéből:

Olvastad azt a kroit az Ír Nemzet-ben máma arról a zulukaffer törzsfőnökről, aki látogatóba jön Angliába?

Nem. Hogy volt? – kérdi Joe.

A polgártárs erre kikotor egyet a piszkos újságok salátahegyéből, és kezdi olvasni:

Tegnap a főbb manchesteri textilmágnások küldöttségét mutatta be Abeakuta Felsőleges uralkodójának, az Alakinak a szolgálatos hoppmester [...]. A küldöttség villásreggelin vett részt. Végeztével a kormos kényúr sikerült szónoklatot vágott ki, [...] és nem győzte hangsúlyozni az Abeakuta és Nagy-Britannia közötti testvéri barátságot, közölve, hogy legféltettebb kincsei között őrzi azt a miniatúrákkal díszített Bibliát, Isten szavának szent könyvét és Anglia hatalmának titkát, melyet a fehér törzsfőnöknőtől, Viktóriától kapott ajándékba, tulajdon felkent keze ajánlásával. Az Alaki ezek után [...] meglátogatta Gyapotopolis legnevezetesebb üzemét, és aláírásával tüntette ki a vendégkönyvet, majd bemutatott egy ősi abeakuti harci táncot, melynek folyamán többrendbeli késeket és villákat nyelt el, a munkáslányok derűs tapsai közepett. (Joyce, 1986 [1922]: 436)

Az említett afrikai törzsfőnök egykori látogatása Angliában történelmi tény volt, ám nem a citált újság közölte róla ilyen cikket, hanem Joyce fikciójának része a szöveg, írja Gula (Gula, 2003:100). Kitalált cikkével merészen karikírozza az angol imperializmus nyomásának kulturálisan is romboló hatását az afrikai népekre, ugyanakkor azt is, ahogyan a gyarmatosított országok vezetőit manipulálták az „együttműködés” látszatának fenntartása érdekében. Az Alaki maga is nevetséges, szélsőségesen parodisztikus színben tűnik fel, Joyce kritikáját annak érzékeltetésével mélyítve, hogy a gyarmati viszonyok a gyarmatosítottból torz bábot csinálnak, aki az elvárásoknak megfelelően viselkedik, s ha kell, táncol, mint egy cirkuszi majom.

Ami az ír színház XX. századi további fejlődését illeti, a kutatók megegyeznek abban, hogy az Ír Szabadállam (1922) megalakulása utáni időszakban, az 1930-as évektől kb. egy nemzedéken át a drámaírás terén nem születtek olyan eredmények, mint a fentebb említett irodalmi reneszánsz idején, leszámítva az 1939-ben elhunyt W. B. Yeats utolsó műveit. Az 1950-es évek végétől, 1960-as évek elejétől kezdő-

dően az ország addigra kedvezőbbé vált gazdasági és kulturális körülményei között induló drámaírók ismét felvirágoztatták a műfajt, ezért ezt a korszakot az ír dráma második reneszánszának is nevezik. Drámaírásukra a posztkoloniális jelző illik, mert direkt vagy indirekt módon a gyarmatosítás és az azzal összefüggő történelmi traumák maradandó hatásának élménykörére és az elhúzódó társadalmi, szellemi dekolonizáció nehézségeire reflektált. A korszak kiemelkedő alakja Brian Friel volt, aki számos művében foglalkozik egyéni sorsokat megjelenítő szereplőin keresztül az írek történelmének legfontosabb folyamataival. 1990-es keltezésű drámája, a *Pogánytánc* (*Dancing at Lughnasa*), amelyből filmváltozat is készült (Pat O'Connor rendezése, 1998) 1936-ba helyezi cselekményét, amikor a gyarmatosítás alól végre felszabadult új Írország még meglehetősen bezárkózó politikát folytatott, továbbá szigorú katolikus valláserkölcsei követelmények korlátozták az egyéni kibontakozás lehetőségeit, miközben Európa a II. világháború küszöbén állt. Ugyancsak nagy probléma volt az országban a szegénység és az ezzel összefüggő kivándorlás.

A *Pogánytánc* vidéken játszódik, az északnyugati Donegal megyében, ahol a szerző született és életrajzi vonatkozása, hogy a főszereplő öt nővért Friel a nagynénjeiről mintázta. A férjezetlen lányok, akik közül a legfiatalabb Chrisnek van egy törvénytelen kisfia, magányos elszigeteltségben élnek. A drámai formát tekintve érdekesség, hogy Friel narrátort alkalmaz, aki nem más, mint Michael, az egykori kisfiú felnőtt éneke, a darab tehát emlékezésre épül. A nővérek fő szórakozása az akkoriban még nagy újdonságnak számító rádió hallgatása és a népszerű dalok éneklése. Az egyik ilyen dal az olasz fasizmus Abesszínia (ma Etiópia) elleni, 1935-ben indult agresszióját idézi meg, amelyet, aligha véletlenül, a többiek által gyámolított, együgyű Rose énekl:

*„Eljössz-e, Abessziniába, eljössz-e?
Hozd a bögrét és a csajkát, hozz még egy almát ...”*
...
*„Mussolini gépei ott zúgnak majd az égen
Gyere Abessziniába, ugye eljössz?” (Friel, 2003 [1990]: 12)*

Kétségtől kivül ironikus, hogy a könnyednek tűnő dallam micsoda súlyos, az írek korábbi helyzetével párhuzamba állítható cselekményre utal, amelyet azonban a lányok nem ismernek fel ilyennek, annyira leköti őket a mindennapi létért folytatott küzdelem. Bezárt életmódjuk és gyakori csalódásaik ellenpólusa a tánc; időnként valamelyikük táncra perdül, ezzel fejezve ki az egyéni szabadság és tágabb lehetőségek iránti vágyat. A dráma központi, világszerte (a Katona József Színház 1993-as előadásában nálunk is) híressé vált, fergetegesen dinamikus jelenete az, amikor mind az öt nővér egyszerre táncol és még a legidősebbjük, a tanítónő Kate is, aki hivatásánál fogva parancsoló hangon mindig az erkölcsi követelmények betartására emlékeztet mindenkit, most szinte kivetkőzik önmagából.

A tánc motívumának különféle megnyilvánulásai behálózzák a drámát, a jelen tanulmány témájának szempontjából azonban a lányok bátyjának, Jack-nek a tánca

és az afrikai nép táncára vonatkozó utalásai az igazán relevánsak. Jack pap, aki nemrég tért vissza városkájukba az egyik afrikai brit gyarmatról, Ugandából, ahol huszonöt évig a keresztény misszió kötelékében szolgált, az utolsó időkben leprások között. Az otthoni társadalom időközben jócskán megváltozott, konzervatívabbá vált, mint valaha, távollétében Jack pedig átítatódott az afrikai törzsi kultúrával, így összezavarodott kívülállóként jön-megy a színpadon, illetve időnként táncol:

Jack fölszed a földről két fadarabot – a [kisfiú által fabrikált] sárkányrészeit –, és összeüti őket. Tetszik neki az így keletkezett hang. Megismétli, aztán újra és újra. Kezdi szabályos ritmusban összeütni a fadarabokat, és ez a ritmus örömet szerez neki. És miközben Michael tovább beszél, ő csoszogva táncolni kezd a maga keltette „zene” ritmusára; teste kissé meggörnyed, szeme a földre szegezve, lába ritmikusan mozog. Ahogy táncol, csoszog, közben dödög-énekel – érthetetlenül és alig hallhatóan. (Friel, 2003 [1990]: 61)

Mindez a narrátor, Michael monológja közepette történik, aki a rendhagyó család jövőbeni széteséséről beszél: Rose és Agnes átvándorolnak Angliába, mert az ipari termelés terjeszkedése miatt az otthoni kesztyűvarrásból már nem tudnak megélni, Kate pedig elveszti az állását, aminek „több köze volt Jack atyához, mint a csökkenő tanuló-létszámhoz” (Friel, 2003 [1990]: 60). A kulturálisan láthatólag hontalan és zavarodott Jack ugyanis a család és a kisvárosi közösség egykori büszkeségéből szegényfoltttá vált; nem ő térítette meg az ugandaiakat, hanem őt változtatta meg az afrikai élet olyannyira, hogy a hatóságoknak haza kellett őt küldeni a misszióból, következképpen a helybeli plébános még testvérét, a család egyetlen kenyérgyere-szójét, Kate-et sem tűri meg az egyház által működtetett iskola szolgálatában.

Michael monológja a kedvezőtlen jövőről és a vele egy időben a színpadon Jack atya ritmusteremtő „zenélése” és tánc kiáltó ellentétben állnak egymással, és mint Jack zavartsága jelképezi, tulajdonképpen összeegyeztethetetlenek. Az előbbi az írek Nagy-Britannia általi „civilizálásának” (is) köszönhetően a vidéki, férfi oltalom nélkül maradt, nem szokványos család kálváriáját vetíti előre, az utóbbi pedig a természet közelben maradó népek teremtő erejéről vall, bár csak Jack felemásra sikerült rögtönzött „előadásában”. Másutt a drámában Jack történetmorzsákként megjelenő emlékei az ugandaiak kultúrájáról tovább mélyítik ezt az ellentétet. A lányok elszigeteltségét, férjhez menési esélyeik minimálisra csökkenését természetesen az is befolyásolja, hogy legfiatalabb húguk, Chris lányanya, egy csélcsep férfi iránti fellángolás hozta ebbe a helyzetbe. Leányanyának lenni a korban súlyos erkölcsi vétésnek és szégyennek számított és az adott településen többnyire kiközösítést vont maga után. Ezzel ellentétben Jack így beszél az ugandaiaknak a szerelemgyerekekhez való viszonyáról: „az asszonyok majd megvesznek, hogy szerelemgyerekeket szülhessenek. Minél több a szerelemgyerek, annál szerencsésebbnek számít a ház” (Friel, 2003 [1990]: 60). A dráma angol eredetijének címében a „Lughnasa” a kelta napisten, Lugh tiszteletét őrző, az aratás idején tartott ünnepekre utal. Kate kivételével a lányok szeretnének elmenni az aratási bálba, mint régebben, de ez csak

ábránd marad, le kell erről tenniük, hiszen nem egészen fiatalok már, és egy pap családjához tartoznak. Többször utalnak a hegyekben lakó emberekre, akik még gyakorolják a Lugh istennek szentelt pogány szokásokat, amelyekről azonban eltérő a lányok véleménye. Nyilvánvaló, hogy a posztkoloniális ír társadalom, amelyben a lányok élnek, a kötelező normák és szabályok betartása, betartatása mentén megosztott, az ősi rituálék maradványai nem kötik az embereket többé össze, sőt, inkább elválasztják őket egymástól.

A fenti részleteken keresztül Friel arra utal, hogy a pogány idők kultúrájában gyökerező, de a XX. században olykor már csak a féktelen ivászat és kicsapongás kedvéért tartott Lughnasa ünnephez a szigorú valláserkölcsei követelmények között élő, az egyháznak feltétlenül engedelmessé írek többsége vegyes érzésekkel viszonyult; ezzel szemben Jack az Obi földisten tiszteletére tartott szertartások és tánc közösségformáló erejére emlékezik ugandai éveiből:

Földróznak egy madarat, vagy egy kecskét [...] vagy egy borjút, lent a folyóparton. Aztán következik az első jamgyökér és az első kaszava ünnepélyes leszüretelése és megszentelése, ezt aztán nagy fakupákban adjuk körbe. Akkor jönnek a varázsigék: a közös kántálás, amivel hálánkat fejezzük ki, és ami egyben a rituális tánc ritmusát is adja. Aztán, amikor befejeződött a hálaadás, a tánc még folytatódik. Szinte észre sem lehet venni, meddig tart a vallásos szertartás és hol kezdődik a közösség örömmünnepe.
(Friel, 2003 [1990]: 69).

Jack megváltozását mi sem mutatja jobban, minthogy önmagát is a felidézett közösség tagjának tekinti, aki velük együtt kántál és táncol. Obit, a földistent nő alakjában képzeltek el, s a drámában az ő ünnepléseiről szóló történetek éles kontrasztot alkotnak a lányok kiszolgáltatottságához képest az akkori időkben még erősen patriarchális ír társadalomban. Helen Lojek írja, hogy Jack afrikai élményeinek ilyen ábrázolásával Friel egyfajta neo-orientalistaként egy képzeletbeli „másik” kultúrát mutat be (Lojek, 2006: 87), elhallgatva, hogy a valóságban nem csak mesébe illően kedvező az ottani élet. A helyét nem találó, zavarodott és anyanyelvének rég nem használt szavait keresgélő Jack természetesen aligha tekinthető megbízható narrátornak, jellemzéséből láthatóan Friel nem is annak szánja; Jack történeteinek az a dramaturgiai funkciója, hogy kiemelve a posztkoloniális jegyeket hordozó társadalomban elszigetelten és szegénységben élő férjetlen nők helyzetének kilátástalanságát.

Az 1990 utáni drámairodalom jellemzésére orientáló megjelölésként az ír drámaírás harmadik korszaka elnevezést is használják, melynek egy jelentékeny része a különböző kisebbségi csoportok sajátos helyzetére és problémáira reflektál. A Kelta Tigris néven ismert, a kilencvenes évek közepétől számítható dinamikus gazdasági fellendülés időszakában színpadra vitt művekből nem kevés a globalizáció által generált túlságosan gyors változásokra reagál a maga eszközeivel. E változásokhoz tartozik az egyre intenzívebbé váló bevándorlás, amely új, szokatlan jelenségekre

tereli a figyelmet, s rávilágít a nemzeti, közösségi identitással kapcsolatos gondolkodás átalakulására is. Nem túlzás azt állítani, hogy az ír színház ebben az időszakban egy mindinkább multikulturális váló társadalom kérdéseit állítja közönsége elé. Vizsgálódásában Patrick Lonergan arra a következtetésre jut, hogy időben két fázist lehet a fentiek drámai reprezentációi terén nagyjából megkülönböztetni. Közülük az első az 1990-as évekre vált dominánssá, tematizálva a politikai menedékjog és a menekült-státusz meglehetősen kényes problémáit, ugyanakkor a rasszizmus jelenlétét is az országban. A későbbi, az új évezred elejének színházi folyamatait jellemző második fázis, teszi hozzá Lonergan, már olyan drámák csoportjára terjed ki, amelyek interkulturális egymásra hatásokat is megjelenítenek (Lonergan, 2009: 13). 2016-ban a migrációt és a kapcsolódó témákat ábrázoló, illetve közvetlen módon előadó színházi jelenségekről könyv született, *Migration and Performance in Contemporary Ireland (Migráció és performansz a mai Írországbán)* címmel, melynek szerzője egy fiatal ír kutató, Charlotte McIver.

Az 1990-es években az írek több tekintetben ambivalens módon reagáltak a bevándorlók megjelenésére: az idegenek érkezése főként defenzív reakciókat váltott ki, amelyek a gyarmati idők részben még élő, illetve bizonyos körülmények között újra érzékelhető negatív mintáinak örökségéhez köthetők. Elemzések kimutatása szerint az utóbbi összetevői a bizalmatlanság, a társadalmi megosztottság és a bezárkózást hangsúlyozóan definiált identitás (Moane, 1994: 259). A saját hazájuk gyarmati sorsa miatt évszázadokig hontalanságban élő írek részéről nem meglepő a gyanakvás a multikulturalizmus és a globalizáció szigetükön is jelentkező, toleranciájukat ugyancsak próbára tevő kihívásaival szemben. Donal O'Kelly *Asylum! Asylum! (Menedéket! Menedéket!, 1994)* című drámája sokatmondó példa a Lonergan fent idézett felosztása szerinti első fázisban született művekre. A szereplők felsorolását és az eredeti szereposztás ismertetését a szerző rövid bevezetője előzi meg, amelyben O'Kelly azt írja, hogy a műben reflektált két, halálos kimenetelű erőszakos cselekményekről hírt adó történet alapja a valóságban megtörtént esemény, bár a műben ezek kisebb-nagyobb változtatásokkal, fikcionalizálva jelennek meg (O'Kelly, 1996: 114).

Míg Friel fentebb elemzett drámájában az egyik szereplő történetin keresztül Afrikának egyfajta idealizált képét látjuk, ahol az emberek nem sanyargatják magukat a test megtagadásával, az *Asylum! Asylum!* című darab az afrikaiak világának a szenvedéseket előtérbe hozó, jóval sötétebb arcát mutatja meg (vö. Pelletier, 2009: 102-103). O'Kelly főszereplője egy Ugandából menekült fiatal férfi, Joseph Omara, akit előzőleg már ki akartak toloncolni Írországból, de a repülőtérről visszaszökött Dublinba. A férfi egy ír család tagjaival kerül szorosabb kapcsolatba, amely a társadalmat mikrokozmosz-szerűen képviseli, ugyanis családtagok meglehetősen polarizált módon viszonyulnak hozzá: elfogadják vagy elutasítják. Leo, a bevándorlási hivatalnok, akitől Joseph megszökött, a rendőrségen újra találkozik a fogságba került Joseph-fel, mint vallató, s igen barátságatlanul közli vele, hogy most már regisztrálták és törvénytelenül az országban tartózkodó idegennek számít. Az afrikai férfi öntudatosan beszél Leoval, mintha egyenrangú felek lennének, akit ez feldühít és hátracsavarja Joseph karját. Az utóbbi nagy fájdalmat érez, mivel a

felső karján forradások vannak, alátámasztva történetét, miszerint hazájában fizikai bántalmazás érte. Joseph most már ügyvéddel akar beszélni, hogy jogi orvoslathoz kaphasson és menedékjogot kérjen. Leo átlátja, hogy erőszakos fellépése miatt ő maga veszélybe kerülhet, s a következő jelenetben rábeszéli hűgát, Maryt, aki éppen aznap kapta meg ügyvédi diplomáját, hogy képviselje Joseph ügyét. Míg a hatóságok a Mary által Joseph nevében benyújtott kérelem felől döntenek, a két testvér apja, Bill ad átmenetileg szállást az ugandai férfinak.

A cselekmény előrehaladásával az ír családtagok és az afrikai bevándorló között a távolság egyre inkább relativizálódik, amit Joseph ír hangzású neve, Omara (az ír változat, O'Mara kiejtése ugyanaz lenne) mintegy előre jelez: másképp, mint Uganda, de Írország szintén posztkoloniális eredetű feszültségektől szenvedő társadalom még az 1990-es évek elején. Joseph új hazát kereső törekvésével párhuzamot mutat, hogy Leo Európába készül menni, hogy ott dolgozzon ugyanabban a szakmában, mint eddig. Családi élete felborult, kisfia és felesége távol él tőle, apjával és hűgával való viszonya pedig szintén feszültségektől terhes. Határozott célja kiszabadulni Írországból, s elmenni máshová, ahol „értékelnek engem. Úgy szeretnék magamra nézni, hogy azt mondhassam [...] Leo, lett belőled valaki és valami fontosat csinálsz.” Itt, folytatja, „semmit sem az érdemek döntenek el, mindenki ismeri mindenki más múltját és mindenki kész megzörgetni a csontvázat a másik ember szekrényében”, ráadásul „nincs lehetőség az újrakezdesre” (O'Kelly, 1996: 134, 137).¹ Leo választott foglalkozása megköveteli a bevándorlást szabályozó, szigorú törvények betartását, emellett azonban valószínűleg a saját, kivándorlásra sarkalló lelki otthontalanságának nem is tudatosult, ám kísértően zavarba ejtő tükörképét is látja az afrikai fiatalemberben, s ezért egyre inkább ellenségessé válik vele szemben. A másik ember sosem marad rajtunk kívül, még ha erről nem is veszünk tudomást, és adott esetben könnyen kivetítjük rá azt, amit elfojtunk, amitől szabadulni szeretnénk. Julia Kristeva írja: „Különös módon az idegen, a szokatlan bennünk lakozik: önanazonosságunk rejtett arcúlatá, a tér, amely lerombolja otthonunkat, az idő, melyben semmissé válik a jó viszony és a szimpátia. Saját magunkban kell felismernünk, hogy megóvhatjuk a gyűlölettől” (Kristeva, 2010 [1991]: 5), vagyis helyreállítsuk lelki békénket. Leo azonban csak a darab vége felé jut el ehhez a felismeréshez. Az ugandai férfi karján látható sebek ellenére nem hiszi el

A cselekmény előrehaladásával az ír családtagok és az afrikai bevándorló között a távolság egyre inkább relativizálódik, amit Joseph ír hangzású neve, Omara (az ír változat, O'Mara kiejtése ugyanaz lenne) mintegy előre jelez: másképp, mint Uganda, de Írország szintén posztkoloniális eredetű feszültségektől szenvedő társadalom még az 1990-es évek elején.

Joseph részletekben elmondott történetét, miszerint hazájában egyszer csak katonák állították meg, elvették az útlevelét és az iskolaudvaron gödröt ásattak vele, majd a gödörbe embereket tereltek, akiknek a feje fölé hasábfákat tettek és Joseph-fel akarták meggyújtatni. Joseph erre nem volt hajlandó, ám megtették helyette a katonák, neki pedig a karját és lábát összekötözték, mintegy élettelen csomaggá csináltak belőle, amelynek megnevezésére anyanyelvén Joseph a *Kandooya* szót használja. Ebben a tehetetlen állapotban kellett végignéznie a foglyok kínhalálát, akik közül az egyik a fahasábok résein át az utolsó pillanatig merőn nézte Joseph-et: az apja volt, s ő nem tudta megmenteni.

A drámából nem ismert pontosan, milyen botlás következtében ment tönkre Leo családi élete, de valószínűleg erkölcsi természetű volt, mint az is, hogy reménybeli munkaadóit az Europolnál azzal győzi meg szakmabeli gyakorlatáról, s fogadtatja el magát velük, hogy élethűen adja elő egy elképzelt menedékkérő kitalált történetét, ami nagyon hasonlít Joseph történetéhez. Az egy házban lakó Bill és Leo között az idegen megjelenése, különösen amikor fény derül arra, hogy Leo ellopta és saját érdekében felhasználta a Joseph által elmondott végzetes epizódot, kiélezi az apafiú ellentétet, amely a társadalmi-kulturális megszakítottság és kommunikációs kudarcok gyakori jelölője volt a múlt századi ír színpadon. Brian Friel *Philadelphia, itt vagyok!* című darabjában (1964) a fiú Amerikába készül kivándorolni az apai házból, hogy ott jobb körülmények között és szabadabban élhessen. O’Kelly-nél azonban nem csak a szegénység és az érzelmek kifejezésének a szigorú vallási gyökerű prűdéria révén öröklött korlátai állnak apa és fiú közé, hanem a Kristeva által említett, a globalizálódás korában olykor felerősödő, önromboló gyűlölet mások iránt; Leo sarkon fordul és elmegy, hogy újra kezdje az életét Európában. Ugyanakkor Billben és Joseph-ben kölcsönös szimpátia ébred egymás iránt, világossá válik, hogy személyes tapasztalataikban sok a közös vonás. Az utóbbi történetében szereplő, embereket kízó és megsemmisítő tűz és füst Billnek a náci támadást idéző emlékeiben tér vissza, amikor későbbi feleségét, a zsidó Breitner úr lebombázott hentesüzletéből kimentett lányát édesanyja magukhoz vette. Bill és Joseph mindketten a Brit Birodalom korábban gyarmatosított területein nőttek fel, ahol a képzeletvilágot megmozgató, sokszor a gyarmatosítók kárára és gúnyolására körmönfont humorral színezett mesélés erőteljes közösségformáló hagyománnyá vált (Zimmermann, 1999: 70). A két férfi együtt nevet Joseph történetén arról, hogy apja miket mesélt Winston Churchill egykori afrikai utazásáról a britek által épített ugandai vasútvonal megtekintésekor, melynek során a kövér fehér politikus bennszülött férfiakkal hordoztatta magát ide-oda, akik a gyengébbek elkobozhatatlan fegyverét alkalmazták vele szemben: a Churchill számára természetesen érthetetlen, ritmikus kiáltásokat hallatva bolondot csináltak belőle. Igaz, a helyzet maga egyáltalán nem volt mulatságos, hanem ahogyan Joseph mondja: „Churchill utazása sebet hasított Afrika testébe, melyből ma is folyik a vér” (O’Kelly, 1996: 134, 137).

Leo saját európai élményein keresztül érti meg, hogy a menekültek traumája mennyire valóságos, s mennyire részese ennek ő maga is. Hivatali kiküldetésben visszatér Dublinba és elmeséli személyes változásának forrását, nevezetesen amikor

egy rostocki szörnyüsről számol be: idegengyűlölő emberek tömege először téglával hajigált meg, majd felgyújtott egy vietnami bevándorlók által lakott épületet, mi több, a rendőrség nem kapott parancsot arra, hogy közbeavatkozzon. Főnökük, Leo nekiszegzett kérdésére azt felelte, hogy az idegeneket csak a megfélemlítés tarthatja féken, illetve távol, ezért nem avatkozik be a rendőrség. Leo kamerával követte az eseményeket, s az egyik ablakban egy férfit látott, aki nem próbált a sűrűn gomolygó füstből menekülni, hanem őt nézte, merőn és mozdulatlanul, mintha Joseph apjának szelleme lenne, megtestesítve a szenvedő áldozat sosem felejthetően kísértő, archetípusos képét. A volt Kelet-Németország területén történt mindez, ahol a polgárok jó része az írekkel összevethetően szintén egyfajta posztimperiális helyzetben élt még a rettenetes esemény idején, s önértékelési zavarai és a kívülről jövő, vélt veszélytől való félelmei miatt hajlamossá vált a kívülről jöttek kirekesztésére, sőt megtámadására. A drámának ezen a pontján ismét visszatérő tűz és füst motívum szimbolikus jelentéssel telítődik, a meggyújtók és az áldozatok közötti végletes és pusztító hatalmi egyenlőtlenséget, az emberiségen belüli tragikus hasadást jelképezi.

Leo azonban már nem tudja megmenteni Joseph-et, akinek időközben elutasították a menedék-kérelmét arra hivatkozva, hogy Ugandában nincs háború. Az afrikai férfi menekülne, de a hatóságok elfogják és összekötözik, viszik a repülőterre. Szintén motivikus ismétlődés a szövegben, hogy Joe a kegyetlenség elszenvédésekor a *Kandooya* szót kiáltja, vagyis Írországból újra átéli a hazájában elszenvedett megaláztatást, amikor tárggyá degradált csomagként kezelték. A cselekményben a Bill és Joseph által megkezdett, fehér és fekete figurákat mozgató sakkjátszma félbe marad, mint ahogy a különböző népek közötti ellentétek és hatalmi viszonyok által felvetett kérdésekre sincs egyelőre válasz földünk sok más helyén sem. Ugyanakkor nevükkel a bibliai párost idéző Mary és Joseph egymás iránti, növekvő vonzalma is beteljesületlen marad, nem hajolhatnak együtt egy új megváltó bölcsője fölé. Az emberiség testén metaforikusan tátongó és vérző seb, melyet a darab ábrázol, láthatóan nem gyógyulhat be egykönnyen, sőt újrafertőzi önmagát – sugallja a drámaíró. Valamennyire biztató jel azonban, hogy az idegennel való kapcsolat az ír család tagjait közelebb hozza egymáshoz, közöttük az állását feladó és így saját múltját és korábbi ambícióit megtagadó Leóval. Ha pedig egyének és kisebb közösségek képesek változni, a társadalom politikájának átalakulására is lehet remény, amint azt a színház művészete évszázadok óta közvetíti nézőinek. Valószínűleg ebben az értelemben nevezi a darab konklúzióját mágikus realistának Victor Merriman (Merriman, 2011: 180). A változásokat jelző adat, hogy a dráma megírásának idején még csak néhány ezer afrikai származású ember élt Írországból, de számuk hamarosan gyarapodott és ma tízezreket jelent.

Harmadik példám a Lonergan által meghatározott, a bevándorlók ír színházi ábrázolásában az új évezred elején kezdődő második fázishoz sorolható. 2003-ban a nigériai származású Bisi Adigun, miután már 1996 óta Írországból élt, megalapította az Arambe nevű színházi társulatot Dublinban azzal a céllal, hogy az afrikai bevándorlók a művészetben keresztül tudják önmagukat kifejezni, és ne csak mint kiszolgáltatott „másik” jelenjenek meg a színpadon, ahogyan például a fentebb elem-

zett O’Kelly-drámában is. Egyik esszéjében Adigun azt írja, hogy küldetésük szerint afrikai drámák bemutatása mellett klasszikus ír művek újraértelmezett változatait kívánják színpadra állítani (Adigun, 2011: 262). Így született meg az ötlet, hogy az ír drámaírói reneszánsz idején íródott, s azóta is népszerű, klasszikussá vált remekművet, Synge-től *A nyugati világ bajnokát* (1907), amely a már idézett angol kritikus, Max Beerbohm-ot az afrikai eredetű színdarabokra emlékeztette, száz évvel később a fiatal Arambe társulat egy aktuális töltetű átfogalmazásban újra bemutassa. Synge a vidéki ír nép szokásainak, történeteinek és tájnyelvük jellemzőinek közvetlen megfigyelése alapján írta meg művét. Drámájának cselekménye röviden az, hogy egy nyugat-írországi falu kocsmájában megjelenik egy másik vidékről ide menekülő idegen, Christy Mahon, aki egyre cifrább és cifrább fordulatokkal előadott története szerint azért menekül, mert zsarnokoskodó apját a mezőn krumplicsászás közben az éles szerszámmal úgy fejbe verte, hogy az öreg kiadta párját. A kocsmáros és cimborái, valamint a többi falusi, különösen pedig Pegeen, a kocsmáros lánya hősként ünneplik a hozzájuk tévedt fiatalembert, amiért ilyen kivételesen nagy tettet vitt végbe. Ez a tett belőlük, elnyomott gyarmatosítottakból azért vált ki csodálatot, mert azt bizonyítja, hogy véget lehet vetni a zsarnok uralmának. Mikor azonban az állítólag megölt apa színre lép, a közösség csalónak tekinti és megtámadja Christy-t, hiába próbál az most már előttük lesújtani az apjára. A falusiak a fiút majdnem mellélik, hiszen míg az apagyilkosság egy színesen előadott történetben érdekesnek hangzott, az erre való kísérletet közről látni egészen más, veszélyes dolog. Végül apa és fia együtt hagyja ott az embereket, közöttük menyasszony-jelöltjét, a kocsmáros lányát, akik csak a hazudozót látják Christy-ben és nem veszik észre, hogy az apai uralom ellen lázadó fiatalember közben magára talált és velük ellentétben szabadabb emberré válik.

A hatalom elleni lázadás és identitáskeresés kérdéseit feszegető darabnak több új változata született az idők folyamán szerte a világon; nemrégiben Benedek Zsolt adaptálásában az erdélyi Harag György Társulat is bemutatta. Az Arambe által színre vitt *Bajnok*-változat szövegváltozatát Adigun Roddy Doyle ír regényíróval együtt írta, s az eredetihez képest jelentős módosításokat mutat annak ellenére, hogy cselekményvezetése alapján véve hű marad a száz évvel ezelőtt született műben történetekhez. Christy Mahon, Synge főszereplője egy, a Yoruba törzshöz tartozó nigériai menekültté alakul át, Christopher Malomo néven, mert Adigun olvasatában Christy a menedéket kereső ember archetípusát testesíti meg, hiszen szökésben levő karakterként lép színre az eredeti *Bajnok*-ban, akinek elő kell adnia történetét, hogy befogadják (Adigun, 2011: 261). Az Arambe *Bajnok*-változata 2007-ben, az eredeti Synge-darab bemuta-

■ **Az Arambe Bajnok-változata 2007-ben, az eredeti Synge-darab bemutatójának centenáriumi évében került színpadra az Abbey-ben, vagyis az Ír Nemzeti Színházban, és jelentős közönségsikert aratott.**

tójának centenáriumi évében került színpadra az Abbey-ben, vagyis az Ír Nemzeti Színházban, és jelentős közönségsikert aratott, 2008-ban pedig felújították. Adigun szerint a darab az interkulturális színház magával ragadó példája, s a bevándorlókat szerepeltető korábbi művekkel ellentétben az először holtfáradt és félénk nigériai menekült főszereplője nem megaláztatott és tehetetlenül, hanem mint egykor Synge Christy-je, merész és bátor emberként áll és beszél a közönség előtt az előadás végkifejletében (Adigun, 2011: 266-267). Mindennek ellenére a bemutató kritikai visszhangja meglehetősen vegyes képet mutat.

Synge eredetije egy nyugat-írországi falusi kocsmában játszódik, az Adigun-Doyle páros jegyezte változatot pedig szerzői egy nyugat-dublini kocsmába helyezték. A vidékről a nagyvárosba vezető modernizált helyszín és a mobiltelefonozás mellett a rasszizmus kortársi témája hozza az új verziót közelebb a mai nézőkhöz. Christopher Malomot és apját fekete bőrű színészek alakították. A Yoruba származású Malomo művelt fiatalember, aki menedéket és munkát keres Dublinban, az ír kocsmáros és cimborái viszont alvilági drogkereskedőkkel is kapcsolatban állnak, nem csak részesgeskednek, mint Synge eredeti drámájában. Synge művében nagy hangsúlyt kap a nyelvhasználat, a szereplők stilizált hiberno-angolt beszélnek. Ebben az új verzióban a helybeliek mai dublini nyelvet használnak, megtűzdelve trágár kifejezésekkel, míg a két idegen, Christopher és az itt méltóságteljes külsejüként bemutatott apjának stílusa kivétel ez alól. Elmondható tehát, hogy a két Malomo a csalástól, kétszínűségtől egyáltalán nem mentes ír szereplők ellentétét testesíti meg (Murray, 2012: 113-114). Apa és fiú a darab ez új változatának végén szintén elmennek máshová, maguk mögött hagyva egy korrupció és jobbra rasszista ír társaságot. Christopher Murray azonban megjegyzi, hogy az bevándorlókhoz való viszony témája megérdemelné, hogy több, újonnan szerzett dráma szülessen róla, ne csak klasszikus művek adaptációja, ami ebben az esetben, talán éppen az előadás viszonylag sok, olykor kissé erőltetett sikerült komikus eleme miatt, nem bizonyult teljesen alkalmasnak igazán súlyos kérdések hordozására (Murray, 2012: 117-118). Leginkább a migrációval kapcsolatos fontos, konkrét témák ábrázolására – folytathatjuk a kritikus gondolatmenetét.

A fenti elemzések ízelítőt kívántak adni abból, hogy Írországbán a történelmi sorsközösség érzése Afrikával és az afrikaiak irodalmi megjelenítése és színrevitele egy folyamat, amely a változó összetételű társadalomban egyre több és színvonalasabb interkulturális szöveg megírásához és előadásuk megrendezéséhez vezethet. Figyelemre méltó, hogy mint McIvor írja, 2006 óta Írországbán is ünneplik a mindenki számára nyitott Afrika Napot, melynek keretében elsősorban az afrikai-ír közösségek művészei lépnek fel (McIvor, 2016: 219). Az ilyen és hasonló rendezvények, valamint a témakör területén új darabok születése és minél szélesebb körben történő bemutatása, turnéztatása sokat jelenthet a kulturális értékek kölcsönös megismerésében és megbecsülésében. Megvalósulhat így az, amit Marvin Carlson amerikai színháztudós szavait kölcsönözve „a modern interkulturális és posztkoloniális színház hibrid műveiben a drámaírók, előadók és a közönség között [...] változatos kommunikációs kapcsolatok[nak]” az összes közreműködő fél számára inspiráló erősödéseként jellemezhetünk (Carlson, 2014 [2008]: 140). ☀

Jegyzetek

1 Hivatalos magyar fordítás hiányában a drámából saját fordításomban közlök idézeteket (K. M.)

Felhasznált irodalom

- Adigun, Bisi (2011): „Re-writing Synge’s *Playboy* – Christy’s Metamorphosis, a Hundred Years on”. In: Patrick Lonergan (szerk.): *Synge and His Influences: Centenary Essays from the Synge Summer School*. Dublin: Carysfort Press.
- Carlson, Marvin (2014): „Interkulturális elmélet, posztkoloniális elmélet és szemiotika: a (még) járatlan út”. Ford.: Csikai Zsuzsa, Kromják Laura, Vasas Katalin. In: *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból* (szerk.): Kurdi Mária, Csikai Zsuzsa. Szeged: AMERICANA ebooks.
- Frazier, Adrian (2012): „Synge and Edwardian Theatre”. In: Brian Cliff és Nicholas Grene (szerk.): *Synge and Edwardian England*. Oxford: Oxford University Press.
- Friel, Brian (2003): *Pogánytánc*. Ford.: Upor László. In: Upor László (szerk.): *Pogánytánc: mai ír drámák*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Gula, Marianna (2003): „Van olyan jó, mint bármelyik hülye darab a *Queen’s Royal*
- Színházban? A nemzet paródiája James Joyce *Ulysses*ének ’Küklopsz’ fejezetében”. *Filológiai Közlöny*. Vol. 49., No. 1-4., 95-116. pp.
- Joyce, James (1986): *Ulysses*. Ford.: Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Kristeva, Julia (2010): *Önmaga tükrében idegenként*. Ford.: Kun János Róbert. Budapest: Napkút Kiadó.
- Lojek, Helen (2006): „*Dancing at Lughnasa* and the unfinished revolution”. In: Anthony Roche (szerk.): *The Cambridge Companion to Brian Friel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lonergan, Patrick (2009): „All We Say is ’Life is Crazy’: Central and Eastern Europe and the Irish Stage”. In: Mária Kurdi (szerk.): *Literary and Cultural Relations: Ireland, Hungary, and Central and Eastern Europe*. Dublin: Carysfort Press.
- McIver, Charlotte (2016): *Migration and Performance in Contemporary Ireland*. London: Palgrave Macmillan.
- Merriman, Victor (2011): *Because We Are Poor: Irish Theatre in the 1990s*. Dublin: Carysfort Press.
- Moane, Geraldine (1994): „A psychological analysis of colonialism in an Irish context”. *The Irish Journal of Psychology*. Vol. 15., No. 2–3., 250-265. pp.
- Murray, Christopher (2012): „Beyond the Passion Machine: The Adigun-Doyle
- *Playboy* and Multiculturalism”. In: Nicholas Grene és Patrick Lonergan (szerk.): *Irish Drama: Local and Global Perspectives*. Dublin: Carysfort Press.
- O’Kelly, Donal (1996): *Asylum! Asylum!* In: Christopher Fitz-Simon és Sanford Sternlicht (szerk.): *New Plays from the Abbey Theatre 1993–1995*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Pelletier, Martine (2009): „New articulations of Irishness and otherness on the contemporary Irish stage”. In: Scott Bewster és Michael Parker (szerk.): *Irish Literature since 1990: Diverse Voices*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Vöö, Gabriella (2002): „Fekete és fehér idegen: Az írek a tizenkilencedik századi fajelméletek tükrében”. In: Hartvig Gabriella, Kurdi Mária, Vöö Gabriella (szerk.): *Mandulavirágási Tudományos Napok 2002: Az irlandisztika nemzetközisége*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem.
- Zimmermann, Heiner (1999): „European Xenophobia and Ireland. A Postcolonial View: Donal O’Kelly: *Asylum! Asylum!*” In: Bernhard Reitz (szerk.): *Race and Religion in Contemporary Theatre and Drama in English*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

English Abstract

Africa and Africans on the Contemporary Irish Stage: Intercultural and Theatrical Challenges

During the 19th century Ireland was a colony of Great Britain like many countries and regions in Africa. Some scholars representing British colonial ideology even pinpointed similarities between African and Irish bodily and mental features to underscore their joint inferiority to the Anglo-Saxon race. Eminent writers like J. M. Synge and James Joyce made overt or covert references to the shared lot of colonized African and Irish communities and individuals in their early 20th century modernist literary works. In the contemporary Irish theatre since the 1990s, a time when the number of African refugees and migrants searching for shelter and a better life in Ireland started to increase quite rapidly, references to Africa and the inclusion of African characters have become part of the intercultural focus of several productions. The present paper discusses three pieces that demonstrate this development in different ways regarding their dramaturgy and theatrical devices. The works under investigation are Brian Friel's *Dancing and Lughnasa*, *Asylum!* by Donal O'Kelly and a new version of J. M. Synge's *The Playboy of the Western World* using Nigerian characters as Christy Mahon and his father, co-authored by Nigerian theatre director Bisi Adigun and Irish writer Roddy Doyle

A szerzőről

Nyugalmazott egyetemi tanár,
professor emerita
PTE BTK Anglisztika Intézet

Fő kutatási területe az
ír irodalom és kultúra

About the Author

Professor emerita of
English Literature,
Retired Full Professor
Institute of English Studies
Faculty of Humanities,
University of Pécs

Field of research:
Irish literature and culture

@

kurdi.maria@pte.hu



Szarka Evelin

EGYSÉG A SOKFÉLESÉGBEN

A TÁVOLI INDONÉZIA KÖZELRŐL

Indonézia. Mitől olyan különleges az itt élők által beszélt nyelv? Hogyan viselkedjünk vendégségben? Milyen furcsaságokkal vagy mulatságos helyzetekkel találkozhatunk, ha elvegyülünk a helyiek között? Mit jelent a gumiidő? Hogyan él ez a rendkívül színes indonéz közösség több ezernyi szigeten, és miként villantja fel identitásának egy-egy különleges elemét közmondásaiban, szimbólumaiban és mesevilágában?

A tudományos megalapozottsággal és ismeretterjesztő igénnyel megírt kötetben mindenki megtalálja az érdeklődésének megfelelő fejezetet – legyen szó izgalmas történelmi, politikai vagy gazdasági tényekről, a mezőgazdaság és a környezet jelenlegi állapotáról, vallási kérdésekről, a kisebbségek együttélését érintő aktuális témákról, a balinéz hagyományos építészeti elvekről vagy innovatív egészségügyi kezdeményezésekről.

A jórészt indonéz nyelvű forrásokra, helyszíni tapasztalatokra és interjúkra épülő, gazdagon illusztrált kiadvány közelebb hozza ezt a távoli országot, segítségével bepillantást nyerhetünk egy változatos és számos meglepetést tartogató ázsiai nép mindennapaiba: hogy elolvasása után Indonéziára ne csupán a komodói sárkány, az óriási – gyakran iszonyú bűzt árasztó, de színpompás – egzotikus növények, az ínycsiklandó fogások, az aromás fűszerek, a jávai előember, valamint a széles mosolyok és a lenyűgöző táncmozdulatok hazájaként gondoljunk.

Keresse a kötetet a Lira Könyvesboltokban,
a független könyvesboltokban és az internetes portálokon
vagy rendelje meg a Publikon Kiadótól a www.publikon.hu oldalon.

www.publikon.hu