

ELMÉLET, GYAKORLAT

TARTALOM

TÉR

- Kovács Eszter: Kétesélyes vígjáték
(*Tévedések vígjátéka*. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat) 3
- Gyórfi Kata: A jelen távolságtartása
(*Közel sincs már e vadság erdeinkben*. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós) 6
- Fám Erika: Fagypontra közelében
(*A városok dzsungelében*. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy) 9

SZEREPEK

- László Beáta Lídia: Forradalmat, ne lázadást
(Interjú Benedek Zsolttal) 13
- Tasnádi-Sáhy Péter: Kőszínház és kőkritika
(Interjú Bessenyei Gedő Istvánnal) 19

KUTATÁS

- Kiss Melinda: Performálok magam
(Interjú Kiss Gabriellával) 24
- Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád: Philther-projekt Erdélyben 30

KORTÁRS SZÍNHÁZ

- Luule Epler: Mit csinálnak a kortárs színházban a színészek? 32
- Boros Kinga: Kényelmetlen színház 42

TANÍTÁS

- Visky Janka: Felismerni és megosztani a színházoktatás értékét
(Nancy Kindelan *Artistic Literacy: Theatre Studies and a Contemporary Liberal Education* című könyvéről) 47

Prezsmer Boglárka: A színház ajándéka? (Kovács Gabriella <i>Alkalmazott színház és dráma...</i> című könyvéről)	49
Deák Katalin: Görcsoldó (Judith Rudakoff <i>Dramaturging Personal Narratives</i> című könyvéről)	52

TALÁLT KÉP

Kritikai láncszemek	55
---------------------------	----

DRÁMA

Gellu Naum: A sziget (Fordította Balázs Imre József)	56
--	----

Kovács Eszter

KÉTESÉLYES VÍGJÁTÉK

Tévedések vígjátéka. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

Mindannyiunk életében vannak megmagyarázhatatlan véletlenek. Agyunk persze általában megpróbál rendszert, ok-okozati összefüggést találni a történések között, ám ez nem mindig sikerül. Ha túlságosan magunkra erőltetjük a megmagyarázhatatlan megmagyarázhatóságát, talán csak áltatjuk, becsapjuk magunkat. Mivel mindannyian rosszul túrjuk a bizonytalanságot, ezért értelmes történetet igyekszünk összerakni a világban észlelt logikátlan dolgokból, pedig a véletleneknek nagy szerepük van életünk alakulásában. Jó helyen, jó időben lenni, a megfelelő emberrel találkozni csupán a véletlen műve, vagy mi alakítjuk tudatalattinkkal életünk folyamát? És mi történik akkor, ha egy véletlennek köszönhetően feje tetejére áll minden körülöttünk?

A véletlen fontos szerepet tölt be a shakespeare-i dramaturgiában. Két, egymástól elszakadt ikerpár harminc év után egymásba botlik Epheszosz szigetén, s magával ránt még fél tucat embert az összekuszálódott (csonka)családi szálak mentén. A feszültség egyre csak nő, a félreértések túlbúrjánzanak egy ponton minden értelmezhetőségükkel együtt. Mi, nézők pedig lélegzetvisszafojtva várjuk, hogy végre fussanak már össze a „félreismert” szereplők, és derüljön fény minden tévedésre. Ülünk a sötétben, s néha csak úgy bekiabálánk, hogy legyen már vége ennek az örületnek, hisz ő nem az, aki, és nem is azt teszi, amit kéne, hiszen fogalma sincs semmiről. De nem kiabálunk, csak feszülten figyelünk. Tetszik, amit látunk, elgondolkodtat, amit hallunk, lenyűgöz, amit érzünk. Ettől is olyan különlegesek a Shakespeare-darabok és a Bocsárdi-rendezések, hogy nem a felszínt kapargatják, hanem minden mélységével és magasságával úgy tárnak elénk emberi sorsokat, történeteket, hogy az élet irracionálisára emlékeztetnek.

Bocsárdi László első alkalommal rendezett a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatánál, és azzal, hogy ismeretlen terepre lépett, kockázatot is vállalt. A közönség igényeiről, a társulat képességeiről semmit, vagy csak keveset tudott. Ez kifejezetten az előadás előnyére vált, így a szatmári nézők is eddig ismeretlen formákkal és tartalmakkal találkozhattak. Bocsárdi jellegzetes színházi nyelvének bemutatásában remek partnereknek bizonyultak a színészek, akikről részletgazdag és emlékezetes alakításokat láthattunk.

A február elején bemutatott *Tévedések vígjátéka* alapjául egy egészében újrafordított-frissített Shakespeare-szöveg szolgált (fordító-dramaturg: Benedek Zsolt). A sorok új színt kaptak, és könnyebb befogadhatóságuk, a mai nyelvhasználathoz való közelítésük miatt talán azokat is megérintette a mű, akik különben idegenkedtek a klasszikus líraisággal fűtött shakespeare-i

mondatoktól. A szöveg – ahol a helyzet úgy kívánta – nyers, már-már durva, de egy pillanatra sem veszít filozofikusságából, érzéki, költői képeiből.

Az előadás filmszerű, mintha csak egy forgatáson lennénk. A reflektorokkal szinte minden oldalról határolt játéktér, a fény- és hanghatások, de még a színpad jobbán elhelyezett számláló is – ami 0-tól 9-ig másodpercenként vált – olyan érzést kelt bennünk, mintha nem is színházba, hanem egy filmstúdióba, kicsit a kulisszák mögé szólt volna a ma esti jegyünk.

Ebben a helyzetben pillanatok alatt kerülnek állapotba a színészek: nincs túlalakítás, fölösleges maszlag, csak jól felépített helyzetek és egy remek szöveg, ami segíti a művészeket. Nincs túlzott „elmerülés” a situációkban, az itt és most elvén néha két percük van, és néha öt arra, hogy megjelenítsenek egy-egy konfliktust, jelenetet. Az események pörögnek, és remek, feszes ritmusa van az egész produkciónak, amit könnyen fel tud venni a néző. Végyszótló végszóiig játszanak a színészek, zajlik a jelenet, majd hirtelen sötét, és egy újabb jelenet veszi kezdetét. A színészek nem akkor kezdik el keresgélni az állapotot, mikor kigyúlnak a reflektorok, hanem már a pár másodperces sötét alatt érződik egyfajta feszültség, így mire rájuk szegeződik minden tekintet, már újra megtalálták helyüket a történetben.

Teljes egészében üres a tér, hátul óriási fehér falak magasodnak. Adott egy emelvény, és kétoldalt, szemközt, de még fent is megszámlálhatatlan reflektor szorítja dobozszínpadszerűvé a teret (díszlettervező: Bartha József). A színészek sosem lépnek ki ebből a térből, ha egy pillanatra meg is inognak, miközben verbálisan provokálják a nézőt, gyorsan visszahúzódnak a térfelükre, hiszen érezhetően semmilyen körülmény között nem léphetik át a színpadot és a nézőteret elválasztó nem is olyan képzeletbeli határvonalat.

Színek, textúrák, formák és stílusok keveredése alkot harmonikus képet a jelmezek vonatkozásában. A szörmén és a műbőrön keresztül, plasztikon, csipkén és flittereken át mindennel dolgozott Kiss Zsuzsanna jelmeztervező, aki az ízlésesség határán belül tudott maradni úgy, hogy közben kimondottan üdítőként hatottak a kosztümök szín- és anyagválasztásai.

A nézőt minden irányból jövő hangok kerítik hatalmába, a sirályok, hajókürtök és tengermorajlás lehangoló effektusa alakítja az akusztikus teret. A színészek hangja, „bocsárdisan”, mikroporttal van felerősítve, így mindegyiket egyformán távolinak érezzük. A néhányszor felcsendülő zongoraszólam (zeneszerző: Boros Csaba) hangulata is említést érdemel: észrevétlenül bújjik be az ember bőre alá és kérdés nélkül taszít mély melankóliába.

Hiába minden komikus szituáció, burleszkre emlékeztető verekedős-tréfás jelenet, alapvetően emberi tragédiákat és a mindennapi ésszerűséget teljes egészében nélkülöző helyzeteket látunk. Miféle lehetetlen perceket, kínos csendeket, humorral tompított fogcsikorgató pillanatokot élhet át két testvérpár, vagy apa és fia, akiket elszakított az élet, akik harminc esztendeje nem látták egymást?! Kiderül az előadás legvégén, amikor egymásnak feszülve s feszengve kerül szembe az epheszoszi és a szirakuzai Antipholusz, valamint a két Dromio.

Bár külsőre igen hasonlóak, ugyanúgy vannak öltöztetve, fel- és lenyírva, és még színes kontaktlencsével is rásegítenek az ikerségre, a szereplők jellemre mégis nagyon különböznek egymástól. A két Antipholuszt alakító színész játékára csupán szemük végtelen (össze)csillogása okán lehet párhuzamot vonni. Nagy Csongor Zsolt Antipholusza igazán képes magára vonni a nézői figyelmet. A félreértések következtében értetlenségéből mintha igazi kérdőjel költözne az arcára. Teljesen hihető, hogy nem érti, mi folyik körülötte, miért lökdösik, inzultálják az idegen házban. Játéka kifejező, árnyalt és igen életszerű.

Diószegi Attila robusztus alkata, dörgő hangja és hevesebb vérmérséklete tökéletes ellenpólusa a kicsit elméledőbb szirakuzai testvérnak. Míg az előadás elején még ököllel döngeti saját kapuját, a végére a tehetetlenségtől, attól, hogy képtelen megértetni magát, és a téboly közeli állapottól, kisgyermekké törpül ez a nagy ember, aki inkább szolgálja mögé kuporodik a földre. Orbán Zsolt Dromiója életrevaló, szemtelen, színészi játéka dinamikus és könnyed. Bodea Tibor szolgálojában ezzel szemben van némi esetlenség, ügyefogyottság, szögletesség, de ez nagyon

jól áll neki. Rappert-Vencz Gábor minden különösebb teátrális gesztus nélkül alakítja a megfáradt, reményvesztett Égeont, játékának egyszerűsége ugyanakkor sok belső vívódást, aprólékos átgondoltságot takar. Kovács Nikolett androgün Szolinusza tekintélyt parancsoló, félelmetes és valahol nagyon emberi. Moldován Blanka Adrianája egyszerre hátborzongató és szánni való, a Lucianát alakító Budizsa Evelyn pedig hol naiva, hol csitriből vedlik át egy perc alatt vehemens nővé, akit, ha a helyzet úgy kívánja, az indulatai is képesek elragadni – egyébként hideg és távolságtartó. A szereplők palettáját színesíti még Nagy Orbán cinkos ékszerésze, Bessenyei István és Frumen Gergő kereskedője, Varga Sándor türelmetlen hitelezője, Nagy Tamás komolyan vehetetlen doktora, Keresztes Ágnes dögös kurtizánja, Méhes Kati határozott és kimért Emiliája, valamint az a négyfős hadsereg, akik úgy néznek ki, mintha csak egy Daft Punk-videoklipből léptek volna elő.

A produkció minden mozzanata jól megkomponált, egységes és igényesen színpadra vitt alkotás. Persze, sokan talán nem egészen azt kapják, amit vártak. Ez nem egy vérbő, térdcsapkodós komédia, ami szokványos happy enddel ér véget. Semmi felszabadító nincs abban, ahogy az előadás végén egymással szemben ülnek a testvérek, és nem nagyon tudnak egymáshoz szólni – a komédia megnyitását egy sötétebb olvasat felé Bocsárdi színházában már megszokhattuk.

William Shakespeare: *Tévedések vígjátéka*. Bemutató dátuma: 2017. február 5.; Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Rendező: Bocsárdi László m. v.; Díszlettervező: Bartha József m. v.; Jelmeztervező: Kiss Zsuzsanna m. v.; Fordító-dramaturg: Benedek Zsolt m. v.; Fénytervező: Bányai Tamás m. v.; Zeneszerző: Boros Csaba m. v.; Rendezőasszisztens: Poszet Nándor; A díszlettervező asszisztense: Fornvald Gréti; A jelmeztervező asszisztense: Szabó Anna; Ügyelő: Fábry Zoltán; Súlyó: Nagy Anikó. Szereplők: Balogh Géza, Bessenyei István, Bodea Tibor, Budai József, Budizsa Evelyn, Diószegi Attila m. v., Ferenczi György, Frumen Gergő, Keresztes Ágnes, Kovács Nikolett, Méhes Kati, Moldován Blanka, Nagy Csongor Zsolt, Nagy Orbán, Nagy Tamás, Orbán Zsolt, Peleş Marco Roberto, Rappert-Vencz Gábor, Varga Sándor.

Frumen Gergő, Budizsa Evelyn, Moldován Blanka, Keresztes Ágnes és Varga Sándor. Fotó: Czinzel László



Győrfi Kata

A JELEN TÁVOLSÁGTARTÁSA

**Közel sincs már e vadság erdeinkben. Figura Stúdió Színház,
Gyergyószentmiklós**

„Szörnyű az a boldogság, ami jogot formál arra, hogy ő legyen az egyetlen” – hangzik el a gyergyószentmiklói Figura Stúdió Színház, Botos Bálint rendezte előadásának felénél. Theresia Walszer kortárs német drámaíró *Közel sincs már e vadság erdeinkben* c. darabja a II. világháború utáni német valóság újrendeződéseinek absztrakt lehetőségeiről szól. A dráma három pár történetét, ezek történelmen keresztüli változásait követi, amit három másik férfi szereplő világon kívüli narrációja emel el.

A pszichológiában megkülönböztetnek többféle emlékezeti rendszert. A hosszú távú emlékezeten belül különbséget tesznek az implicit és az explicit, vagy deklaratív emlékezet közt. A deklaratív általában azokra az eseményekre és tényekre való emlékezést fedi, amiknek emlékeiről tudatában vagyunk, és a tudat tartalmáról képesek vagyunk nyelviileg beszámolni. A deklaratív memória is kétféle lehet: szemantikus és epizodikus. A szemantikus a világról való tudásunkat tárolja, az epizodikus pedig az egyedi eseményekről való emlékeinket. Walszer darabja szerkezetileg is dialektikus viszonyban van saját témájával. A *Közel sincs már e vadság erdeinkben* a német jelenből is való visszaemlékezés egy nagyon közeli múltra, ahol a szemantikus és epizodikus emlékek szervesen keverednek egy groteszk jelenrel. A szemantikus ebben az esetben egyértelműen a II. világháború, az epizodikus pedig egy megháromszorozott férfi-nő kapcsolat dinamikáján, és a köréjük szerveződő három másik alak típusain keresztül jelenik meg. Mindez szerteágazó, de valahogy mégis egy irányba mutat: a jelen neurotikus pluralizmusa felé.

A Figura előadása nem határozza el magát annyira a fentebb említett partikuláris történelmi események mellett, hanem a II. világháborút követő traumatikus német állapotokon túl a saját kontextusunkra is kérdez, hogy mit jelent számunkra egy posztkommunista országban szocializálódni. A produkció látványvilága és azon belül a díszlet a (poszt)abszurdot idézi. Egyszerre posztapokaliptikus, egy valamikor összeálló valóság fragmentumait tartalmazó tér, amiben a földön újságlapok hevernek szerteszét, mindenhol székek, manökenbábuk testrészei láthatók, és egy tévés, diszkógömbös, székekkel körberakott ülőinstalláció. Ugyanakkor a díszlet háttere a leomlott berlini falat idézi, és ha innen nézzük az előbbi felsorolást, akkor az egész teret szemétdombként értelmezhetjük – a valamikori ideológiák képletes helyszíne köré szerveződő további kapitalista szimbólumok lerakódóhelyeként. A szintén Bajkó Blanka-Aliz tervezte jelmezek szorosan kapcsolódnak a különböző szerepkörökhöz, de ezeket elhelyezik bizonyos rétegekbe és korokba – a 70–80-as, 90-es és 2000-es évekbe. A szereplők attitűdbeli különbségei nem

lennének annyira árnyaltak a koncepcionális jelmezek nélkül. A három pár – akár ugyanazok is lehetnének, hiszen két színész játssza őket, Máthé Annamária és Moşu Norbert-László – először munkásosztálybeli, majd valamilyen középosztálybeli, végül pedig egy sznob felsőosztálybeli outfitben jelenik meg. A körülöttük felbukkanó szereplők a pár felől nézve két-három extremitást képviselnek, a jelmezben is. A jelen narrátorainak – nevezzük őket így – jelmezei, akik vezetnek, vagy éppen megszakítják az attitűdetűdöket, semlegesek. A fehér melegítő felső és a szürke alsó, az anyagok puhasága, rugalmassága és kényelme sűrűn foglalja össze a jelen távolságtartását és uniformizáltságát. Bajkó Blanka-Aliz munkája, ahogy eddig minden munkája esetében, kifinomult anyaghasználatot és formatervezést jelent, érzékeny esztétikával és kiegyensúlyozott koncepcióval; az előadás látványvilága kéz a kézben működik annak minden más elemével.

Parti Nagy Lajos fordítása és Lovassy Cseh Tamás dramaturgi munkája az előadás szövegét a groteszk humor irányába tolja, olyan túlterheltség hatását keltve, ami a színészi játékkal kiegészítve önreflexívvé válik. Négy szárra, megszólalástípusra lehetne osztani az előadás szövegét. A párok egymás közötti beszédhabitus (1), a három, fentebb narrátoroknak nevezett fiúk hangszínei (2), a minden jelenetben más lány (3), illetve a minden jelenetben nagyon hasonló török, a lengyel és a görög (4) beszédmódja. A néma szereplő minden esetben az adott kor metanarratívájaként van jelen, egyszerre elvont és konkrét figura, és az, ahogyan a többi szereplő viszonyul hozzá, meghatározza a jelenetek interszjektív értelmezéseit. Vagyis a *némaság* feloldja a szereplők metaforikusságát: a jeleneteket már nemcsak elvont, parabolisztikus értelmükben látjuk, hanem viszonyszerűen, ezzel még mélyebbre engedve az egyes attitűdök létszerúségébe.

A párok (Máthé Annamária és Moşu Norbert-László) különbözni látszanak, de valahol ugyanolyanok. A különbséget a történelmi, de az előadás múltó idejében is meg lehetne ragadni. A hierarchikus viszony finomodik, válik jelenetről jelenetre egyszerre árnyaltabbá, és ezzel párhuzamosan – talán ennek következményeképpen – az egyének személyiségei válnak egyre szélsőségesebbekké, neurotikusabbakká, a valóságtól egyre távolabbiakká. Máthé Annamária és

Máthé Annamária, Fodor Alain Leonard, Moşu Norbert-László és Bocsárdi Magor. Fotó: Jakab Lóránt



Moşu Norbert-László színészi párosa a minden jelenetben hajszálpontossággal alakított játéknak köszönhetően egy – a megszokottól eltérően – komplexebb személyes történettel rendelkező bohóc páros. Úgy rezonál a két színész egymásra, akár csak a szerepeik, mint egy több évtizede együtt élő házaspár, akik úgy ismerik a másik következő mozdulatát, mint senki más ezen a földön; és úgy tudják kiegészíteni a másikat, hogy az nem is tudja, a saját teljességéhez a másik szavára, gesztusára vagy rezzenésére volt szüksége. Mint a kis mánus és a nagy mánus – óraműpontosság és a játék mélyről jövő szeretete látszik a két színész játékában.

A *Fiúk* (Fodor Alain Leonard, Kolozsi Borsos Gábor és Bocsárdi Magor) nézhetőek a hagyományos bohóctípusok felől, de izgalmasabb olvasata a szerepkörüknek, ha a valóság felől nézzük. Vagyis a három melegítő, mindig visszatérő szereplő – *a-TV-előtt-a-földön-a-legjobb* (Fodor Alain Leonard), a *mondjátok-meg-nyámnak-hogy* (Kolozsi Borsos Gábor) és a *maradj-mindig-ilyen* (Bocsárdi Magor) – mintha újrakezdené a soha véget nem érő, leginkább beckett-i, egymásnak nem sok jelentőséget adó párbeszédet. Ahogy hagyományosan, ez is az elbeszélhetőség, a narráció értelmetlenségét hangsúlyozza: hogy a szempontjaink nem valószínű, hogy igazából tudnak találkozni; egyáltalán nem biztos, hogy ezen a nyelven keresztül, amit beszélünk, meg tudjuk érteni egymást, és hogy a tudatunk tartalmáról be tudunk úgy számolni nyelviileg, hogy az a *Másik* számára is érthető legyen. A *Lány* (Vajda Gyöngyvér) az előadás egyes epizódjainak az ütőere, amely mintha az adott mentalitások legelemibb aspektusaira mutatna rá. Amit az ő szerepköre képvisel, és ahogyan a többi szereplő beszél róla, sűrítve fogalmazza meg azt, hogy hogyan *szokás* például egy reménykedő fiatalhoz, vagy egy extrovertáltabb nőhöz viszonyulni. Vajda Gyöngyvér alakítása az egyes karakterek különböző *angyalszerűségének* megfelelően érzékeny, és jó arányban kerüli a túlzást, a giccset és a patetikusságot. Legyen ez a *Lány* naiva vagy pajzán, a színésznek sikerül valahogy ugyanazt a légkört hozni minden megjelenésében – a többi szereplő véleménye és ítélkezése róla egy egész mentalitás kritikájává tud válni.

A török, a lengyel és a görög (Bocsárdi Magor) az idegenség szerepkörök, akik minden jelenetben *beleérkeznek*, akiktől a pár női tagja megőrül, akikkel a pár férfi tagja az egóját vagy a fizikai erejét akarja összemérni, aki érzékeny a kívül maradottra, akivel a *Lánynak* aktívabb viszonya van. Bocsárdi Magor jelenléte a színpadon abból a szempontból is érdekes, hogy nem hivatásos színész, másrészt ő írta, és hozta létre az előadás zenéjét. A nem hivatásossága ellenére, vagy éppen azzal együtt lesz az egyes jelenetek lírai, kissé elégikus, örök szerelmes alakja, aki saját komfortzónájától vagy otthonától távol keresi a boldogság lehetőségét, és szembesül az elidegenítésével – hogy bárhonnán nézzen is magára, ő itt egzotikumnak számít.

Botos Bálint rendezése fontos, nem egy műltfeldolgozásra tett sikertelen kísérlet, hanem annak a felmutatása, hogy mennyire nem természetes nekünk, egy posztkommunista országban szocializálódott kisebbségnek egyáltalán szóba hozni a műltfeldolgozás gyakorlatát. Azt a kérdést teszi fel, hogy milyen érzés – és őszintén: milyen érzés – egy olyan műlttal együtt élni, amire a forradalom után a demokrácia és a kapitalizmus cukormázos látszafátyala úgy tevődött rá, hogy nem kapunk tőle levegőt. Hogy a jólét és a lehetőségek gazdagságának a látszata elnyomta és elnyomja a változást követelő történelmi traumákat. Hogy szinte harminc évvel a forradalom után sokkot kapunk attól, hogy a politikum attitűdje nem változott. És, kérdem én magamtól, hogyan is változhatott volna, amikor legalább három együtt élő generációnak más-más – nemhogy epizodikus, de szemantikus – emlékei vannak ugyanarról a történelemről, aminek a jelenében próbálunk valahogy élni, kapcsolatokat és családokat fenntartani, valahogy boldogok lenni.

Theresia Walsler: *Közel sincs már e vadság erdeinkben*. Bemutató dátuma: 2016. október 21. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós; Rendező: Botos Bálint; Dramaturg: Lovassy Cseh Tamás; Díszlet- és jelmeztervező: Bajkó Blanka-Aliz; Zene: Bocsárdi Magor; Szereplők: Bocsárdi Magor, Fodor Alain Leonard, Kolozsi Borsos Gábor, Máthé Annamária, Moşu Norbert-László, Vajda Gyöngyvér.

Fám Erika

FAGYPONT KÖZELÉBEN

A városok dzsungelében. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

Jól kell éreznie magát a színházban a nézőnek? Értenie kell-e mindent a színházban a nézőnek? Vagy csak találkoznia kell – valamivel, valakivel? Vagy még annyi se? Csak meg kell látnia saját életét? Meg kell sejténie? Vagy el kell vesznie, egyszerűen csak el kell tévednie? – kérdeztem, miután kijöttem a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház nagyterméből a Porogi Dorka rendezte Brecht-előadás után. Az is rögtön nyilvánvalóvá vált, mennyire elszoktunk az epikustól, ha színházról van szó, és mennyire a látványtól várjuk az élményt, a magyarázatot, az értelmezési lehetőséget.

Térkép nélkül

A dráma korábbi címébe (*A városok sűrűjében*) Ungár Júlia fordításában bekerül a dzsungel fogalma. (Az eredeti cím – *Im Dickicht der Städte* – szó szerint fordítása: *A nagyváros bozótjában*.) A dzsungel, a bozót az érintetlen és átláthatatlan, a nem ember uralta természeti rend-rendetlenség megmutatkozása. A nem ember alkotta rend sajátos erejére épít Brecht drámája, ezt élezi ki a dzsungel fogalma, amely az élő világ legkevésbé áttekinthető szerveződése – nem az értelem irányítja, belső mozgatórugói annyira irracionálisak, hogy aligha fedezhetjük fel benne a törvényt, amely irányítja. Így a város fogalma is átminősül: az emberi tervrajzok alapján létező élő közeg helyett inkább öntörvényű, kiszámíthatatlan, az ösztönvilághoz, a véletlenszerűhöz és a darwini törvényekhez alkalmazkodó világ. A dzsungel képzetére épít Porogi Dorka rendezése is, átminősítve a fogalmat, mintegy interiorizálva ennek jelentését, hiszen az előadásban ez nem a látványvilág jellemzőjeként mutatkozik meg, sokkal inkább a belső dimenzió attribútumává változik, az érzelmi és az értelmi szféra tartozéka lesz, a viselkedés mozgatórugója. Elsősorban nem a nagyvárosban, Chicagóban zajlik a történet, hanem a legbelsőbb terekben, amelyek szerkezete legalább olyan bonyolult és átláthatatlan, akár a metropoliszoké: ingoványos, bizonytalan talaj van a jól kikövezett utcák alatt.

A sepsiszentgyörgyi előadásban átláthatatlan zsákutcák sokaságával találkozunk, amelyhez egyikünknek sincs térképe. A szereplőknek, a nézőnek sincs, és a rendező nem is akar használati útmutatót adni a kezünkbe. Beenged egyenesen a dzsungelbe, az ismeretlenbe, a megérthetetlenbe és magunkra hagy, hogy megérezzük, milyen idegennek, kívülről lenni. Senki sincs igazán benne az összefüggésrendszerben, legalábbis logikai értelemben. A néző is kirekesztettként figyel. Akárcsak abban a brechti hajóban, amit teletömnék emberekkel. („Ha teletömtök egy hajót emberi testekkel, hogy szinte szétreped, olyan magány lesz benne, hogy mind megfagy-

nának” – írja Brecht.) Minél közelebb élnek fizikai értelemben egymáshoz az emberek, annál inkább eltávolodnak. Minél többen élnek együtt egy felhőkarcolóban, annál nagyobb az idegenségi együtttható.

A másik mint dzsungel

A dzsungel jelentésrétegeit fokozza az előadás díszlete és a díszlethasználat, hiszen a színpad tele van gondosan megszerkesztett, mérnöki pontossággal megalkotott építményekkel. Üres terek ezek, kitöltetlen keretek, jól átlátható, minimalista alakzatok, amelyekben nincsenek tárgyak, kiegészítők, mindennek csak a váza van meg. Mintha kihullottak volna az épületből a falak, a könyvkereskedésből a könyvek: csak a formák maradtak meg, a tartalmak elvesztek. Minden kiüresedett. Átfúj minden a szél, semmi sem jelent biztonságot, nincsenek bizonyosságok, nincsenek ajtók, ablakok, a ki-be járás lehetőségétől megfosztott a tér, a ki-be látás esélye teljesen elképzelhetetlen. Ami ennél is jobban megrendíti a lehetséges biztonságot ebben a külső-belső városban, az, hogy a Kupás Anna tervezte díszlet minden eleme kerekeken mozog. Folyamatos mozgásban van a ház, a fakereskedés, a könyvkereskedés, a falak, az épületek mint kiskocsik gurulnak, mint üres, rácsos bevásárlókosarak, amiben nem marad meg semmi. És ettől a folyamatos mozgástól nem lesz állandó helye a tárgyknak, mint ahogyan folyamatosan kicsúszik a talaj az összes szereplő lába alól. Nincsenek jól kidolgozott karakterek, a jellemek is elcsúsznak, Porogi Dorka pedig azzal, hogy ellentmondások a produkció figurái, nincsenek következetesen végigvitt szerepek, azt erősíti, hogy a színészek épp olyan kivetettek, mint a nézők. Ugyanabba a lehetetlen egzisztencialista helyzetbe vannak hozva, amely arra alapoz a sartré-i gondolkodás nyomvonalát követve, hogy szabadok vagyunk, mert nincsenek köteleink, kapaszkodóink; a szabadság csak a halál felől nézve értelmezhető, hiszen bárki bármikor kiléphet.

Bár Brecht története inkoherens, dramaturgiai szerkezete szétszálazott, az epikai színház sajátos erővonalait követi. Nincsenek benne tragikus sorsok, mert sorsok sincsenek: életek vannak csupán, emberek, akikkel folyamatosan történik valami; folyamatosan cselekednek, gondolkodnak, érznek, beszélnek. Porogi Brecht-értelmezésében nincsenek történetek: történések vannak. Szavak, mondatok, monológok, amelyek olykor párbeszéddé fonódnak össze, de ezek a párbeszédok sem a megértésről szólnak: a dialógusoknak nincs közös tere, elfutnak egymás mellett a mondatok. Ebben a színészek közti fizikai távolság ereje nagy segítség: többnyire átkiáltanak egymásnak a színpad vagy a nézőtér valamelyik sarkából, a közelítések csak véletlenszerűek; találkoznak a bozótban, egy-egy zsákutcában, de mindenki a saját világába van zárva. Az emberi kapcsolódások valójában növelik az elmagányosodás határfokát, az elidegenedés elkerülhetetlen, még akkor is, ha heves érzelmek és kínzó dilemmák gyötrik mindnyájukat.

Szavak sűrűjében

Az előadás erejét az elhangzó szövegek adják, ezek képezik azt a hálót, amelybe a néző csapdaként beleeshet. És beleesik. Olyan dominanciával bír a szavak konglomerátuma, hogy képtelenek vagyunk elmenekülni előle. Olyan filozofikus, poétikus szövegek sokaságával kell kapcsolatba kerülnie a nézőnek, olyan sokféle lehetséges nézőpont és kultúra találkozásának gyűjtőpontja lesz az előadás, hogy bár az idegenek megértéséhez nem kerülünk közelebb, azonban idegennek érezzük magunkat a szavak városában, a szavak sűrűjében, abban a dzsungelben, amelyet a kimondott, a kimondatlan és az elszenvedett szavak generálnak bennünk és építenek fel körénk, az emberi kapcsolatok közé. A szavak sokszor vadhajtások, amelyek benövik élhető tereinket, belső világunkat, átjárhatatlanná teszik az utat az emberek között, a színpad és a nézőtér között. Dzsungelben vagyunk. Porogi Dorkának sikerült ezt a dzsungelt megteremteni, életre kelteni úgy, hogy láthatatlan maradjon. A látvány a milliméter pontossággal megalkotott tér marad, a szögletes, szabályos, tiszta vizuális konstrukció. Miközben a levegő megtelik láthatatlan akadályokkal, amelyek nem engednek senkit senkihez közelebb.

Szerepkölcsönző

Brecht drámája elmesélhető élethelyzetek sokasága. De a dráma ereje nem ebben rejlik, hanem az élethelyzetek elmesélésének módjában. Mintha mindenkinek toll lenne a kezében és a saját nézőpontjából mesélné el, ami vele történik, hogy leszegényedik, hogy meggazdagodik, hogy prostituálttá vált, hogy kiszolgáltatottá lett, hogy megváltozott körülötte minden, hogy üldözik, bezárják, megalázzák. Naplójegyzetek sokasága az előadás. Nekünk beszélnek a színészek, nézőknek, nem egymáshoz szólnak még akkor sem, amikor párbeszédet hallunk.

Toll helyett a színészek kamerát tartanak magukkal szemben, amolyan tükörfélét, fényíró szerkezetet, amely elsősorban az arcukat közvetíti; idegen arcokat, monológokat nem látható terekből, mintha gyónnának. Egyszerre két vetített kép is megjelenik a színfalon egymás mellett, és ezekben a párhuzamos dialógusokban mindenki a saját kameráját fogja, ebbe néznek, és nem egymás szemébe. Az előadás súlypontja, amikor a vetített kép a legbelsőbb tartalmak hordozója, torzítója, megmutatója lesz, némiképp Frank Castorf *Baal*-rendezését idézve, ahol az előadás nagy részét vetített képként láttatja a müncheni Residenztheaterben.

Két ember harca ez az előadás, mondja Brecht és Vass Zsuzsanna narrátorként az elején. Két ember, de lehetne akár egy is. Lehet, hogy nem is harc ez. Lehet, csupán hely- és szerepcseréről van szó, vagy egyszerűen csak arról az abszurd helyzetről, amikor a másik, az idegen, az ismeretlen bőrébe kerülnek emberek. A nézőnek Porogi Dorka produkciójában nem adatik meg, hogy a szerepcsere részese legyen. Kívül marad, megfigyelő, megérző lesz. Részesen azonban a történéseknek, azzal a nem értéssel, ami mindenkinek kijár ebben a drámában.

Akár játékként vagy banális trükként is tekinthető Brecht helyzetgyakorlata, amelyet *A városok dzsungelében* élénk tár: Shlink, a maláj fakereskedő meg akarja vásárolni Georg Garga véleményét, aki egy könyvkereskedésben dolgozik. A vicces ajánlatból szerep- és személyiségcsere lesz, hiszen mindenki felrüg mindent és átkerülnek egymás világába, amit továbbra sem értenek. Shlink átruházza Gargára a kereskedését és összes vagyonát, míg Garga egy olyan élethelyzetbe kerül,

Pálffy Tibor és Kónya-Ütő Bence. Fotó: Barabás Zsolt



amiről álmodni sem mert, tehetős emberré válik. Családot is cserél a két férfi, Shlink Gargáéknál lakik, és mintegy őket szolgálja, eltartja kicsinyke keresetéből, akár korábban Georg. Nem csak egymás életét vállalják fel, egymás bűneit is átveszik, egymás helyett vezekelnek: Georg 3 év börtönbüntetést ül végig Shlink gyanús faügyei miatt. Az előadás összes többi szereplője mintha csak azért lenne jelen, hogy minél kevesebbet értsenek önmagukból és a másiktól, férfiakból, nőkből, szeretőkből, szülőkből, üzlettársakból.

Keserűen lázadó, önmarcangoló figurát sikerül Kónya-Ütő Bencének megjelenítenie, olyan Georg Garga születik meg a szentgyörgyi színpadon, aki elsősorban érzelmi figura, bár a szellemi szabadság, a ráció, a gondolat szolgálatában létezik, cselekszik. Minden rezdülésében kétely és bizonytalanság van, a látó dermedtsége és menekülésvágya folyamatosan jelen van a figurájában. Shlink kimért, céltudatos, kitaró figuráját úgy eleveníti meg Pálffy Tibor, hogy ne érezzük az alvilági szereplő negativitását: egyenrangúvá emeli, illetve rangtalanná teszi őt magát és Gargát is. Pálffy alázata és visszafogottsága átmossa a szavakat és a gesztusokat, szerethető, elfogadható mássággá gyúrja Shlink idegenségét, mindnyájuk idegenségét.

Menekülésben

Hogy mennyire közeliek, illetve mennyire egyek Shlink és Georg, azt a darab szimbolikája is erősen hangsúlyozza, hiszen az egyik fakereskedő, a másik könyveket árul. De a papír is fából készül, még ha mennyiségi/minőségi különbségek is vannak a kivágott, a halott fa állaga, állapota és felhasználtsága között. Porogi rendezésében a fa anyagként nincs jelen, csak verbális utalásokban – konkrét, tapintható anyagi formája csak a színpadon heverő könyv formájában bukkan fel hangsúlyosan. Egyébként minden fém és műanyag. A díszlet mellett a jelmezek is kiragadják az eseményeket az első világháború utáni világból, földrajzilag univerzálissá teszik – aligha köthetők konkrét társadalomhoz, tér-időhöz, kulturális kontextusokhoz. A könyv utáni korban vagyunk, a háború utáni korban, amikor leegyszerűsödik és nagyon elbonyolódik minden.

Lehet, hogy Georg és Shlink egyazon figura különböző vetületei? Egy schopenhaueri gondolat-ra rímel a Brecht-darab, miszerint „Izmos vak, aki egy ép szemű bénát hordoz a vállán”. Mindenképp az egymásba menekülés abszurd-keserves kísérlete, ami ezzel a két férfivel történik: harcuk nem fizikai, hanem az átminősülés adta lehetőség és szenvedés. Csak úgy képesek továbbélni, ha elmenekülnek. Megoldás, végkifejlet nincs. Az előadás nem ad magyarázatot. Egyszerűen szembehelyez az elidegenülés hidegével.

A városok dzsungelében. Bemutató dátuma: 2017. február 26.; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy; Rendező: Porogi Dorka; Író: Bertolt Brecht; Fordító: Ungár Júlia; Dramaturg: László Beáta Lídia; Látvány: Adrian Ganea és Kupás Anna; Színpadi mozgás: Bezán Noémi; Zeneszerző: Trabalka Cecília; Szereplők: D. Albu Annamária, Derzsi Dezső, Erdei Gábor, Fekete Lovas Zsolt, Kovács Kati, Kolcsár József, Kónya-Ütő Bence, Mátray László, Nagy Alfréd, Pálffy Tibor, Rácz Endre, Szakács László, Szalma Hajnalka, Vass Zsuzsanna.

László Beáta Lídia

FORRADALMAT, NE LÁZADÁST

Interjú Benedek Zsolttal

Az ELTE hallgatójaként alapképzésen szabad bölcsészet szakot végeztél, majd esztétikából mesterizté, a mellékszakod filozófia volt. Hogyan kerültél a színház közepébe?

Korábbról indul a történet, mert diákként osonóztam, és annak ellenére, hogy ez meghatározó élmény volt, elvettem annak a gondolatát, hogy valaha is színházzal foglalkozzak. Aztán a legjobb barátom, Balogh Attila rendező szakra ment, és az első munkája kapcsán, ami egy *Bakkhánsnők*-rendezés volt, kérte a baráti segítségem, támogatásom. Ezt követően az első hivatalos felkérése a sepsiszentgyörgyi színháztól érkezett, és az én javaslatomra a *Trakhiszi* nőket választotta. Annak ellenére, hogy addig soha nem foglalkoztam fordítással, felajánlottam a darab újrafordítását. Innen már magától alakult minden: egyik előadás jött a másik után, én pedig elkezdtem az ógörög drámákon kívül más drámákat is olvasni. Ezzel párhuzamosan az ELTE-n tagja voltam az Erasmus Kollégiumnak – amely a kolozsvári Láthatatlan Kollégium előképe –, mert szerettem volna elméleti pályán mozogni. Ez egyre inkább háttérbe került, végül le se diplomáztam, mert elborított a munka.

A dramaturg elméleti vagy gyakorlati szakember?

Hogy mit jelent dramaturgnak lenni, akkor kezdtem megérteni, amikor Bocsárdi László mellé kerültem. Azelőtt Attilával egy megnevezhetetlen munkaviszonyunk volt, amihez talán a rendező legjobb barátja funkció áll a legközelebb. Így Balogh Attila tükrében egy gyakorlati, míg Bocsárdi László tükrében egy elméletibb, a színház szellemével, és nem a színház testével foglalkozó szakmának mondanám a dramaturgiát. Viszont utóbbi esetben sem tekinthető teljes egészében elméleti munkának, mert sokszor részt veszek a koncepció, az előadás világának a kitalálásában, viszont a színésszel nem állok olyan közeli viszonyban, mint a rendező. Háttérbe húzódom, és ha kivételesen nem kérdeznak rá a színészek, nem is szoktam nekik elmondani a véleményemet, mert soha nem tudhatom, hogy a rendező fejében éppen mi jár, és azt nem tartom szerencsésnek, hogy a színész két helyről kapjon információt, sokszor az egy is sok. Hasonlóan az Attilához, a Sardar Tagirovskyval való közös munka is egy nagyon élő kapcsolatra alapult. Sardar mélyen bevont a próbák egészébe, részt vettem tréningeken, közösen építettük az előadást, természetesen mindenki azokkal az eszközökkel, amelyekkel tudta. Attilával személyes, míg Sardarral szakmai viszonyból származott ez a közös építkezés. Szerintem egy jó munkafolyamatban elmosódnak a határok. A legutóbbi munkám, a *Tévedések vígjátéka* esetében az új fordítás három órával a próbakezdés előtt

lett kész, vagyis egy nyersanyag volt, így a színészek is dramaturgok meg fordítók lehetek, és sok esetben a bizonytalanságaimra ők találtak választ. Ha a rendező nincs jelen a bemutató utáni előadásokon, megesk, hogy én nézem a produkciót, és jelzek vissza a színészeknek. Hogy a dramaturg elméleti vagy gyakorlati szakma, az a rendező és a dramaturg természetétől függ. Részt vettem olyan próbafolyamatban, ahol az első és az utolsó hetet leszámítva teljesen passzív voltam. Volt olyan előadás is, ahol csak abban kellett segíteni a rendezőt, hogy megtalálja, számára mi a személyes az adott drámából.

A dramaturg feladatkörei változóak. Mi az, ami mégis állandó jelleggel az ő felelőssége?

Ha egy csapaton belül vannak funkciók, akkor biztos, hogy a dramaturg tájékozottabb más művészeti ágak (főleg az irodalom), különböző filozófiai irányzatok terén, ami adott esetben nagyon fontos lehet, az előadást és a rendezést nagymértékben segítheti. Ugyanakkor rengeteg olyan nézőpont is felmerül egy előadás létrehozásakor, amelyek elméleti szempontból fontosnak tűnnek, aztán útközben kiderül, hogy mégsem azok. Régebben mindig tanulmányokat, drámaelemzéseket, a szerző életművével kapcsolatos információkat olvastam, ami, úgy érzem, abban az időszakban hasznos volt. Manapság ezt ritkábban teszem, mert megköt vagy hozzátapaszt egy kanonikus értelmezéshez. Amikor létrehozunk valamit, izgalmasabb, ha mi fedezünk fel valami egészen újat, mintsem reprodukáljuk valaki más elméleteit. Ilyen esetben arra jó az elmélet, hogy ne bajlódjunk a spanyolviasz felfedezésével, mivel már sok mindent előre lehet tudni. Ha van egy halvány sejtésem, és kiderül, hogy valaki már foglalkozott ugyanazzal, jó tudni róla, viszont ettől még nem válik sajátta a gondolatmenet. Egy előadás létrehozásánál csínján kell bánni az elméletekkel, mert megakaszthatnak, megfelelési vágyat kelthetnek, olyan szempontot hozhatnak, ami talán igaz a drámára, de nem biztos, hogy érvényes az előadásra. Intuíció kérdése, hogy mikor mit érdemes felhasználni a létező tudásanyag-

ból. Viszont fontos, hogy – legyen szó akár színészvezetési technikákról, szerzők életművének az egybelátásáról, a darab különböző kulturális összefüggéseiről – a csapatból a dramaturg a könyvtáros.

Ebben a vonatkozásban úgy gondolod, tanulható ez a szakma?

Azt tanultam meg az egyetemen, hogy miként keressek minél szélesebb palettán forrásokat, eszközöket. Romantikus mítosz, hogy az alkotó kizárólag a saját intuíciói szerint hoz létre valamit. Eszközök hiányában ez képtelenség. Fontos megtanulni és megismerni a lehető legtöbb eszközt, akkor is, ha ezek egy adott pontig lebénítanak, mert csakis ezek által lehetséges magasabb minőségű alkotásokat létrehozni. Fiatal rendezőknél gyakran látom, hogy az elején ráéreznek valamire, ami műveltség nélkül is működik, viszont egyszer csak ez a lufi elpukkan, és akkor eszközöket kezdenek keresni. Számomra rendkívül fontos, hogy dramaturgként ne csak a színházelméletbe ragadjak bele, és mondjuk, ha Shakespeare-rel van dolgom, több szempontból rálássak, akár filozófiai összefüggések tekintetében, vagy újplatonista szerzőként, vagy alkímistaként, ahogyan csak akarom. Rengeteg szempont létezik és szerintem az erre való nyitottságot mindenképp meg lehet tanulni. Hogy az illető milyen érzéssel tudja vegyíteni, mit főz ki a már kész receptekből, az gyakorlás és tehetség kérdése. A tehetség pedig attól függ, hogy merünk-e szabadon gondolkodni. De szerencsére ez is tanulható, fejleszhető.

A színházi gyakorlat vagy elmélet felől közelítesz egy lefordítandó, átdolgozandó szöveghez?

Változó. Nagymértékben befolyásolja a munkám, hogy miként születik meg a fordítás gondolata. A *Tévedések vigjátéka* esetében olvastuk a különböző fordításokat és éreztük, hogy valami hiányzik, hogy a magyar fordítás nem biztos, hogy kellően nagyra tartotta ezt a művet, hogy előfeltételezze neki azt a zseni-

alítást, ami benne van. Itt még lehetett rejtett tartalmakat keresni. A *Trakhiszi nők* kapcsán azért volt indokolt az újrafordítás, hogy a történet közel kerüljön a nézőhöz, közvetlen legyen a nyelvezete. Szophoklész drámái közül ezt éreztem a hozzánk legközelebb lévőnek, a legrealistábbnak, mert szinte olyan, mint egy mai családdráma. A *Nyugati világ bajnokánál* a fordítás hozott egy koncepciót. Amikor angolul olvastam a drámát, feltűnt, hogy Synge, a darab író származású szerzője, az angolt nem irodalmi módon, hanem valamilyen furcsa tájszólásban használta. A magyar fordítások viszont nagyon irodalminak tűntek, és ez az íz nem derült ki belőlük. Végül kitaláltam egy nyakatekert, különböző magyar tájszólásokkal és kreált szavakkal ellátott barokkos nyelvváltozatot, és ezt az érthetetlen szöveget kellett az előadásnak helyzetbe hoznia. Sajnos ez nem teljesen sikerült, de nekem fontos tapasztalat volt.

A dramaturg mennyire vonható felelősségre, ha az előadás nem születik meg? Próbákon beleavatkozol, ha úgy látod, valami megrekedt, elcsúszott?

Az előadásnak akkor van arra esélye jónak lenni, ha érződik benne egy közös csapatszellem, aminek általában a rendező az oszlopa, és köréje gyűlnek az emberek, még akkor is, ha ő megy a társulathoz. Mindenkinek fontos, hogy hinni tudjon a rendezőben, aki az egészet egybehangolja. Nem biztos, hogy az általa kitalált koncepció működik, viszont ez nem derül ki mindaddig, amíg mindenki részt nem vesz benne. Ha nem működik, legfennebb többet nem dolgozom azzal a rendezővel, de az esélyt mindenképpen meg kell adni. Olyan formában nem szoktam implikálódni, hogy a rendszert, amit ő kér, felülírom. Ezt megvitatom, vagy ne adj' isten leveszekedem vele egy sarokban, ahol mások nem hallanak. Rendkívül fontosnak tartom viszont, hogy őt ne szűrjem hátba a saját elképzeléseimmel, még akkor sem, ha jónak érzem azokat. Esélye sincs jól működni a próbafolyamatnak, ha két feje van, és kétféle irányba húznak az emberek. Ha belemegyek egy munkába, belemegyek abba is, hogy szolgálok, ugyanúgy, ahogy jó esetben a rendező is szolgál. Amennyiben a rendező nem egy narcisztikus alak, aki csak a saját akaratát kívánja a többiekre ráerőszakol-

Benedek Zsolt. Fotó: Keresztes Ágnes



ni, akkor ő is szolgál Tháliának vagy Istennek, nevezzük bárminek, de ő is aláveti magát valaminek. Ezt nem mindig láthatjuk, mert neki muszáj magabiztosságot, autoritást mutatnia, hogy követni tudjuk. Nem szoktam olyan értelemben szembemenni a rendezővel, hogy megbontsam a csapat egységét.

Két rendezőhöz, Balogh Attilához és Boccsárdi Lászlóhoz kötödsz a leginkább. Miért fontos ez a következőket közös építkezés?

Nem is az emberekhez kötődöm, hanem egyfajta színházi elképzeléshez, színházi esztétikákhoz, ízlésvilágokhoz. Sepsiszentgyörgyön születtem, ott jártam színházba, az Osonó is erőteljesen kapcsolódik az ottani színházi gondolkodáshoz, és számomra meghatározó ez a fajta szemlélet. Amikor Attilával elkezdtem dolgozni, a barátságon kívül a közös szemlélet tartott minket össze. Amikor Sardarral dolgoztam, akkor is a közös szemlélet reménye motivált. Miközben Lacival dolgozom, Attila folyamatosan segít abban, hogy szabadabban legyek jelen a munkában, én meg segítek neki, hogy minél kreatívabb legyen, szóval állandó jelleggel színházat építünk, egyre több szempont és egyre több ember jelenlétével. A tapasztalatot, amit Lacitól tanulok, továbbadom Attilának, illetve Attilától nyerek bátorságot, hogy bizonyos gondolatokat, amelyeket alapvetően nem mernék, meg tudjak osztani Lacival.

Nem áll fenn annak a veszélye, hogy bera-gadsz egyfajta szemléletmódba?

Hogy kikkel dolgozom, az attól is függ, hogy ki akar velem dolgozni. Nem igazán szoktam nemet mondani. Szívesen kipróbálnám Bordás Attilával, Horváth Annával vagy a Vároteremmel való közös munkát, de mindez attól függ, hogy ki tud-e alakulni egy közös helyzet. Ami most van, nem azért alakult így, mert én a kőszínházban és csak a kőszínházban hiszek. Egy érzés vezérel abban, hogy mit szeretnék látni a színházból, és ha olyan rendező keres meg, akit szintén érdekel az az

ézés, akkor tudunk együtt dolgozni. Mások nem is igen keresnek.

Meddig lehet az állandó jellegű munkaviszony inspiratív?

A Balogh Attilával való munkaviszonyunk egy adott pillanatban kifulladt. Szerencsére megkeresett Boccsárdi, és úgy véltem, ez lehet számomra a következő lépés. Végül kiderült, hogy mindkettőnknek szüksége volt egy másfajta inspirációs forrásra. Pillanatnyilag nagyon várom, hogy ismét Attilával dolgozhassak. Lacival is dolgoztam egymás után három előadásban, ami kifárasztott, egy évig eltávolodtunk, most viszont megint működik a kapcsolat. A Mester és Margaritával olyan projektbe vágtunk, amely mindkettőnknek új, és annak ellenére, hogy én még próbálkoztam ilyesmivel a Twilike, A hetedik lépcsőfok és a 6 kapcsán, vele ilyen jellegű alkotófolyamatban még nem voltam. Tudtom szerint ő sem rendezett olyan előadást, aminek ne egy dráma lett volna az alapja. Szerintem a hosszú idejű reprodukció miatt fulladhat ki egy kapcsolat, éppen ezért olyan emberekkel szeretek dolgozni, akik legalábbis keresik a megújulás lehetőségét.

A kőszínházi struktúra mennyiben segíti vagy akadályozza a színházi gondolkodást, amit képviselsz?

A kőszínházi attól függ, hogy melyik társulatról beszélünk. Sokféle kőszínház van itt, Erdélyben. Mégis azt gondolom, két hónap kevés idő arra, hogy egy mély találkozás, ami kulcsa egy jó előadásnak, megtörténjen. Ebből a szempontból nehéz, viszont nem véletlen, hogy nem jönnek létre valódi csapatok, mint az ős Figura. Mindenki beszél arról, hogy szeretne társulatot alapítani, de mindez csak a Vároteremnek sikerült, nekik is nehézségek. Attilával volt egy közös elképzelésünk, a Projekt 42, amely társulatalapító szándékkal indult, viszont észrevettük, hogy mi sem tartunk ott, nincs meg az a bölcsességünk, amivel felelősséget tudnánk vállalni egy csa-

patért. Nem mondtunk le erről a gondolatról, és szép dolog alkotóközösségekről álmodni, minden hónapban újránézek egy-egy Pina Bausch-előadást, mert azt a színvonalat érzem méltónak a színházcsináláshoz. Sok részlet együttállása kell ahhoz, hogy egy valódi csoda megtörténjen. Igyekszem türelmes lenni, és apró kockánként építeni egy másfajta hozzáállást. Inkább forradalmat indítanék, mintsem lázadást. A jelenlegi rendszer még nem ment annyira tönkre, hogy valami újat lehesse létrehozni.

Azt javaslod, a végletekig tartsunk ki olyasvalami mellett, ami omladozik?

Szerintem olyan ez, mint a természetben, ha a mag télen szeretne kikelni, nagy valószínűséggel nem fog neki sikerülni. Fontos megvárni a tavaszt. A jelenlegi erdélyi színházban a késő őszi érzetét tapasztalom. Vannak növények, akik megpróbálnak ugyan a nap felé törni, de még nem olyan a légkör, még nem érkezett meg az a bizonyos illat, amikor tudjuk, hogy itt a tavasz. A lázadó – annak ellenére, hogy nincs elég muníciója – próbálkozik, a forradalmár viszont erősen megérez valamit, így egy forradalom esetében nem külsőségek hatására, hanem belső törvényszerűségből születik a megújulás. Ilyen volt az az időszak, amikor Bocskári László megalapította a Figurát. Akkor volt a legutóbbi tavasz. Most úgy érzem, hogy a tél fele tartunk. Minden évszaknak megvan a maga szépsége, és csak akkor van probléma, ha úgy teszünk télen, mintha nyár lenne. Ilyenfajta színház, ami most van, soha többé nem lesz itt Erdélyben, és ha innen nézük, rögtön értékesé válik, amink van.

Szerinted mit hoz magával a tél?

Jelenleg az európai kultúrában, civilizációban, társadalomban van egy téli hangulat, és nem tudom, hogy mit hoz magával, de abban biztos vagyok, hogy alakulhat úgy a világ, ami hirtelen olyan löketet ad mindenféle művészetnek és alkotói folyamatnak, amit most még el sem tudunk képzelni. Nem tudjuk elképzelni, hogy milyen lesz a következő korszak művé-

szete. Egyelőre csak a halált látjuk, nem pedig a következő élet lehetőségét. Az a megérzésem, hogy nem királyságok, rendezők uralkodnak majd a diskurzust, hanem szövetségek. A rendező-színész, rendező-dramaturg viszonyban benne van a szülő-gyermek viszony is, ahol a gyermek lázad ugyan, de az apa nélkül elvesztődne. Viszont találkoztam mostanában olyan alkotókkal, akik nem ebből a gyermeki attitűdből működnek, hanem sokkal autonómabb módon állnak a színházcsináláshoz. Ha több ilyen ember megtalálja a közös nyelvért, akkor más jellegű előadások jöhetnek létre.

Szinte az egyedüli szabadúszó erdélyi magyar dramaturg vagy. Hogyan tudta ezt megvalósítani?

Volt és lesz még olyan időszak, amikor leszerződtem. Beláttam, a szabadúszásban a legrosszabb, ami történhet, hogy nem lesz pénzem. Az utóbbi néhány évben szerencsés voltam, mert mindig akadt olyan rendező, aki akart velem dolgozni. Egy életem van, vágyaim vannak a színházzal kapcsolatban, és így vagyok hú önmagamhoz. Ha családom és otthonom lesz, ezt valószínűleg újból át kell gondolnom, de egyelőre nem látom azt a közeget, ahová szívesen letelepednék. Viszont hiszek a megújulásban, mert egyre több olyan fiatal alkotóval találkozom, aki nem konkurrensszerűen gondolkodik, hanem egy közös istent keres. Minden attól függ, hogy mekkora szabadságot merünk megengedni saját magunknak. Az utóbbi időben sokat vitatkozom az alkotótársaimmal arról, hogy létezik-e zsenialitás. Én azt gondolom, zsenialitás csak abban az értelemben létezik, hogy valaki mennyire meri átengedni magát annak az erőnek, áramlatnak, kreatív mezőnek, ami őt hívja. Tehetségnek pedig azt nevezném, amikor valaki érez egyfajta elhivatottságot valami iránt és szerencsésen épp azzal a valamivel tud foglalkozni. Lehet, hogy egy adott életszakaszban megbénítják a saját korlátozó hiedelmei, lehet, hogy soha nem is lép ezeken túl, de alapvetően bármi lehet belőle, és soha nem késő. Mindenkinek szüksége van akár egy mentorra, akár egy szerencsés helyzetre, amitől

önbizalmat nyer. Szerintem sok esetben csak önbizalom kérdése, hogy valakiből autonóm, jó művész legyen.

Nyújthat a valahová való tartozás szabadságot?

Ez attól függ, hogy milyen az odatartozás minősége, akárcsak a család esetében. Szerintem igazi szabadságot csak családban, közösségben tudunk érezni, viszont ehhez rengeteget kell dolgozni. Az utazás, kalandozás jó, de nem kell összekeverni a függetlenséget a szabadsággal. Örülök, amikor egy társulattal sikerül személyes viszonyba kerülnöm, mert így szívesen megyek be közéjük. Mindig lesznek olyan napok, vagy évek, amikor nem szívesen vagyok velük, de a kérdés az, hogy van-e még valami, amiért küzdeni érdemes, van-e még ott dolgom. Ameddig azt látom, hogy van, a problémákat is próbatételként, nem pedig depresszióként élem meg. Amióta színházzal foglalkozom, hiszek a színházban. Lehet, hogy nem hiszek éppen abban az előadásban, amin dolgozok, de mindig hiszek abban, hogy a színháznak van egy nagyon fontos szerepe, amit egyedül ő képes ellátni, és ez vonz engem.

Tasnády-Sáhy Péter

KÖSZÍNHÁZ ÉS KÖKRITIKA

Interjú Bessenyei Gedő Istvánnal

Bessenyei Gedő István fiatal kora ellenére három éve vezeti a Harag György Társulat munkáját művészeti igazgatóként. Teatrológus- és rendező-diplomával is rendelkezik, talán éppen ezért tartja lehetségesnek az átjárást a színház elméleti és gyakorlati oldala között.

Provokatív kérdéssel kezdeném: művészeti igazgató vagy, van egy rendező szakos mesteri diplomád... Elméleti szakembernek tartod magad?

Érdekes kérdés, hiszen többször fordult a kocka, és ezért, bár érzem a határvonalat az elmélet és gyakorlat között, a személyes végzettségem és kompetenciáim megengedik, hogy egyszer teatrológus, máskor dramaturg, megint máskor igazgatói szerepkörben nyilvánuljak meg. Először egyértelműen elméleti szakembernek készültem, a BBTE-n, magyar–angol szakon kezdtem (de nem fejeztem be), onnan mentem teatrológiára szintén Kolozsváron, amit egy ideig párhuzamosan végeztem a bölcsészakkal. Akkoriban ott az elméleti képzésen volt a hangsúly, a gyakorlati, dramaturgi munkára nem sok figyelmet fordítottak, azt is elméleti síkon oktatták. Nem lehetett beszabadulni a színházba, nem voltak konkrét gyakorlati helyzetek, sokkal inkább a színházesztétika, illetve a kritikusi pálya felé mutatott az ív, amit bejártunk. Többek között

ezért bizonyult szerencsés döntésnek, hogy átmentem Marosvásárhelyre, ahol már akkor is valamivel nagyobb hangsúlyt fektettek a dramaturgképzésre, most pedig már drámaíró mesteri is van.

Marosvásárhelyről – Erasmus-program keretében és egyéb útjaim során – többször eljuttam Debrecenbe, ahol kétszer Vidnyánszky Attila, egyszer pedig Silviu Purcărete mellett dolgozhattam. A mellettük végzett munka hatására választottam a rendezői mesterit, aminek elvégzése után megint az elmélet felé lendült az inga, így a doktoriba teatrológiából vágtam bele, de ezt az igazgatói kinevezés miatt a mai napig sem tudtam befejezni.

A sok váltás miatt a kettő között nem érzek szakadékot, de ha választanom kell, akkor elméleti szakembernek vallom magam.

Egyetemi tanár szájából hallottam olyat, hogy színháztudomány nincs is, csak színház-elmélet, mit gondolsz erről?

Attól, hogy egy tudomány nem normatív, még tudomány, és bár valóban nem lehet közvetlenül visszaplántálni az eredményeket a gyakorlatba, de azért azoknak mégiscsak komoly hatása van a színház fejlődésére, a színháztudomány dokumentáló szerepköréről nem is beszélve, ami egy, a pillanattal elenyésző művészet esetében különösen fontos feladat.

Azt viszont már én állítom, hogy a színháztudomány eredményeit a színházcsinálók nagyon sokszor nem csak hogy nem veszik komolyan, de nem is feltétlenül ismerik. Sok rendező nem tudná felsorolni a posztdramatikus paradigma jellemzőit, még úgy sem, hogy ezek egy részével akár az ő munkásságát is lehet írni.

A gyakorlati színházi embernek elsősorban az a dolga, hogy előadásokat hozzon létre, nekünk pedig az, hogy ezeket az előadásokat boncolgassuk. Pontosan ezért szeretem jobban a szigorúan vett elemzést a kritikánál. A kis terjedelmű, egy éjszaka alatt összedobott „nachtskritik” jellegű írásoktól kifejezetten viszolygok, hiszen ez az a műfaj, amelyben a kritikus annak az erőfeszítésnek, amivel az alkotók az előadást létrehozták, az egy százalékát sem teszi bele a megfajtásba.

A megyei napilapos kritikusokra gondolsz?

Nem, elsősorban nem rájuk gondoltam, hiszen ők sokkal inkább kulturális újságírók, amit az előadásokról írnak, az nem meríti ki a kritika fogalmát. Egyébként velük nincs is semmi bajom, hiszen ezek az írások arra jók, hogy a nézők figyelmét felkeltsék, és sokszor ennél nem is íródnak komolyabb céllal.

Én a komolyabban vett színházi rovatok „tetszik – nemetszik” benyomáskritikája ellen emeltem az előbb szót, amelyekben a nyelvi, stílári bravúrok a szakmai színvonalra még messze nem jelentenek garanciát. Ezek írói persze beszélnek arról, hogy van posztdramatikus színház, nincs hierarchia, a szerepek oldódnak, átjárhatóvá válnak, vége a kőszínháznak, de ők maguk azért valamiféle normát mégis számon kérnek egyfajta kitüntetett, „megmondóember-attitűdből”. Ezt a kőszínház mintájára nyugodtan lehetne kőkritikának nevezni.

Szerintem – főleg nálunk – van egy komoly csapdahelyzet: aki a gyakorlati színházcsinálásban időnként meg-megmerítkezik, bizonyára jobban tudna az alkotó erőfeszítéseit tiszt-

teletben tartó, érzékeny, alapos elemzést írni, viszont neki, a belterjesség okán, ezt már nem annyira ildomos megtenni. Te sem írhatasz már elemzést mint szatmári művészeti igazgató. Vagy másként látod?

Én orvos családból származom, így közelről láttam, mi az, hogy szakmai etika, és ennek létezését, betartását, rendkívül fontosnak tartom a színházban is. Ennek alapján nem venném a bátorságot, hogy magyar nyelvterületen bármelyik színház előadásáról „véleménykritikát” írjak, de elemzést minden további nélkül írnék, kivéve persze az általam vezetett intézmény produkcióit illetően.

Ennyire könnyen elválasztható az elemzés a kritikától? Mi a különbség, utóbbin nem lehet megsértődni?

Elemzés alatt a személyes véleménynyilvánítást kerülő, vagy legalábbis kordában tartó tanulmányokra, esetleg esszéisztikus írásokra gondolok. Ebből az alapállásból, főleg tudományos alapon, lehet bármelyik színház munkájáról beszélni. Persze, szerencsésebb olyan előadások elemzésének nekifogni, amit egy jelenség megragadása inspirál. A régóta hanyagolt doktori disszertációmban például írtam már egy fejezetet Bocskári Lászlóról, aki, ha úgy vesszük, színházigazgató kollégám. Mivel a minőség kettős: én nemcsak igazgató vagyok, hanem teatrológus is, ő pedig nemcsak igazgató, hanem rendező is, azt hiszem, ezen nincs semmi kifogásolható, hiszen nem igazgatóként, hanem teatrológusként írok tudományos munkát a rendező előadásairól.

Apropó, mi a doktori témád?

Túlzottan nagy területet reméltem átfogni, így bizonyára szűkítenem kell majd, de eredetileg egy összegző munkát akartam írni a romániai színházban fellelhető posztdramatikus jegyekről. Amikor ezt elterveztem, még dramaturg voltam a szatmári színházban, és úgy tűnt, vághatom ekkora fába a fejszemet, de azóta változtak a dolgok.

Akkor térjünk át a jelenlegi munkádra. Mi motivált, hogy belevágj?

Amikor egy lehetőséget mérlegelsz, mindig egy adott helyzetre válaszolsz. Ha én három évvel ezelőtt, 27 évesen, bármely másik színháztól kapok egy ilyen felkérést, először is jót röhögök, azután pedig szépen megköszönve a megtiszteltetést, nemet mondom. Hogy itt igent mondtam, abban jócskán benne van az én szatmáriságom, jóllehet, nem vagyok született szatmári, de az eddigi életem mégis rengeteg szállal köt ide, nem csak a városhoz, de magához a színházhoz is.

Kora gyermekkorom óta komoly szerepet játszik az életemben, mivel többször költöztünk, még azt is merem mondani, stabilabb pont, mint bármelyik lakásunk volt.

Tehát van egy nagyon erős érzelmi kötődésem, illetve a közelmúlt botrányaiban elhangzottak olyan kijelentések is, nem feltétlenül a nyilvánosságban, hogy a szatmári közönség nem is érdemel jó színházat, és engem már csak ezért is elkezdett érdekelni a feladat.

Az már a sors fintora, hogy a kinevezésem igazából nem is az én szeretett, akkor felújítás alatt álló színházamba történt, hanem a szörnyűséges kultúrházba, ahol nem lehetett normálisan dolgozni, a rendezők, akik eljöttek, javarészt jóindulatból jöttek el, és többen könyörögtek, hogy legyen színpadi nézőtér, vagy menjünk a szabadba, csak ott ne kelljen dolgozni, de szerencsére ezen is túl vagyunk.

Belülről nézve hogy sikerült a felújítás, elégedett vagy az eredménnyel? Beleszólhattatok egyáltalán a munkába?

A kivitelező cég szívvel-lélekkel végezte a munkát, hiszen vezetői színházszerető emberek, a magyar társulat mecénásai, de azt azért megjegyezték, hogy nem voltunk egyszerű ügyfelek, hiszen végül 67 módosítást kértünk a tervhez képest, ám becsületükre legyen mondva, mindegyiket megcsinálták.

Beszéltél a mások által pejoratív felhanggal emlegetett szatmári közönségről. Mennyire tudod, hogy kik járnak hozzátok?

Azt gondolom, elég jól rálátunk a közönségünkre, sok mindent tudunk róluk. Tudjuk, hányan vannak, azt is, hogy döntő részben középkorúak, idősek, óvodások, kis- és középiskolások, hiányoznak a fiatalok, hiszen ők az egyetemi központok színházait látogatják. Büszkén mondhatom, ebben nekünk is van némi szerepünk, a legtöbb bérlettel rendelkező középiskolai osztályoknak minden évben rendezünk egy kirándulást, amely során elvisszük őket a nagy egyetemi központok színházaiba: tavaly Kolozsváron voltunk, idén Marosvásárhelyre készülünk.

Illetve azt is pontosan tudjuk, hogy a színház kiemelt szerepet játszik a szatmáriak életében, az egyik elődöm úgy fogalmazta ezt meg, hogy „Szatmáron még az is színházba jár, aki nem szeret”.

Ez a kiemelt szerep minek köszönhető?

Bessenyei Gedő István. Fotó: Schupler Arnold



Bár Harag György szigorú művészsínházat teremtett, ő is nyitott a közönség felé, a 60-as években Csiky Andrásnak pedig – aki tőle átvéve a stafétát, visszatért a realista alapokhoz – a színház leghosszabb felívelése köszönhető. Az őt követő Ács Alajos 70-es évek végéig tartó igazgatása alatt lazult fel a műsorpolitika. A „vígszínházi modellt” követve, ő olyan közönségbarát produkciókat engedett be a színházba, amik korábban szóba sem jöhettek volna. Amiről ma sokan azt hiszik, hogy a Harag György Társulat hagyománya, az tulajdonképpen az Ács-érában gyökerezik, így a színház mai népszerűsége is neki köszönhető. Az ő idejében voltak 250–300-szor játszott előadások, amit a mai napig nem sikerült felülmúlni. Mondjuk őt bizonyára a magyarságra nehezedő nyomás is „segítette”, hiszen a színházba járás identitáskérdés is volt.

Még mindig él ez a hagyomány, illetve nincs se igazi irodalmi életünk – jóllehet, a megyében sok jeles irodalmár született régen és a legújabb korokban –, se pedig mozink, így a kulturális életben a színház mondhatni egyeduralkodó.

Hogy viszonyulsz az Ács Alajos-féle közönségbarát hagyományhoz? A kinevezésedkor azt mondtad, a művészsínházat preferálsz, de vannak bizonyos dolgok, amiket tiszteletben tartasz.

Ezt most is tartom, jóllehet, a művészsínházi vonalat most van lehetőségünk erősíteni, hiszen lett hozzá technikánk, manapság pedig kortárs ízlésű művészsínházról beszélni scenikai apparátus nélkül abszurdum, hiszen a vizuális hatáson ma rendkívül nagy a hangsúly, amihez viszont fénytechnika kell.

A szórakoztatási produktumokról a szakmai véleményem a városban, a nézők előtt sem titok, de nem tehetem meg, hogy lemondjak arról a rétegről, akik csak erre nyitottak.

Hiszek az ízlésformálásban, de csak nagyon mértéktartóan, nem gondolnám, hogy a színház egyedül bárkit ki tudna fordítani önmagából. A színház kevés ahhoz, hogy a közönség nagyobbik részének ízlését, kulturális

preferenciáit átírja, ehhez több tényező együttes hatása szükséges, más tévéműsorokkal, filmekkel, zenékkal, oktatással, az állampolgári tudatosság növelésével lehet eredményeket elérni. Ahol sikeresen hajtottak végre esztétikai paradigmaváltást, egész egyszerűen lecserélték a közönséget, időlegesen a nézőszám apadását is vállalva. Ezt a drasztikus váltást én Szatmáron semmilyen szempontból sem látom kivitelezhetőnek.

Nem okoz tudathasadást egy társulatban, hogy egy komoly esztétikai szempontok alapján készülő előadás után egy, ezeket a szempontokat mellőző produkcióban kell gályáznia a színészeknek? Ez nem az egy lépés előre, kettő vissza tipikus esete?

Most az egyik legsikeresebb, úgymond populáris elem a repertoárban a *Jövőre veled ugyanitt*, Babarczy László rendezésében, ami egy kifejezetten igényes előadás, pedig a szöveget kényszeredetten nevezném csak színdarabnak. Szerintem lehet igényesen csinálni a populárisabb műfajokat is.

Hogy álltok a természetes közönségcsere menedzselésével, a színházi neveléssel?

Szerencsére 10 éve van bábszínházunk, ami Bandura Emesénél – akinek nagyon sokat segít a hajdani alapító, Nagy Regina rendező – remek kezekben van. A gyerekek óvodás kortól kiváló előadásokat látnak, a bérletcseréknek köszönhetően Magyarországról is. Most kezdi a munkát a bábosokkal Schneider Jankó, akit a szakma ismerőinek, azt hiszem, nem kell bemutatni.

Bár volt osztálytermi előadásunk, beavató előadásunk 5–8. osztályosok számára, most indulnak előadásokhoz kapcsolódóan különböző beszélgetős, feldolgozós tevékenységek, de kompakt, egész éves színházi nevelési programot eddig nem sikerült indítanunk. Kéményen dolgozunk, hogy a következő évadtól beindulhasson, de ez ügyben komoly humán erőforrás-hiánnyal küzdünk. Már a bábszínház létrehozásához is hat színészhelyet fel kellett áldoznunk, pedig évadonként több mint 200

előadást játszunk, többet, mint az erdélyi magyar társulatok bármelyike, és ez ennyi ember munkaerejére igencsak megterhelő. Nehéz szabad kapacitást találni a fejlesztésre.

A társulat önállósodási törekvése mennyiben színházzakmai és mennyiben érzelmi ügy?

Elsősorban szakmai ügy, másodsorban természetesen vannak érzelmi vonatkozásai. Mint az előbb is utaltam rá, lassan az intézményi felépítésből adódóan el fogunk érni egy határhoz, ami nem enged tovább fejlődni, és ezt nem kellene megvárni.

Kiss Melinda

„PERFORMÁLOM MAGAM”

Interjú Kiss Gabriellával

Kiss Gabriella a budapesti Károli Gáspár Református Egyetem tanszékvezető egyetemi docense. A Színháztudományi Tanszék kurzusain német és magyar színház- és drámatörténettel foglalkozik, de oktat előadáselemzést és alkalmazott színháztudományt is. Továbbá Brecht- és operettkutató, a *Theatron* színháztudományi periodika alapító szerkesztője, az MTA Színház- és Filmtudományi Különbizottságának titkára, a Drámapedagógiai Albizottság tagja. Öt önálló kötete jelent meg előadáselemzés, szemiotika, kortárs rendezői színház és a nevetés polgári színháza témákban, melyek közül az első és az utolsó középiskolásoknak szánt tankönyv.¹ Publikációs listája szimpla sortávval tíz oldal, ő fordította magyar nyelvre *A dráma története* és *A performativitás esztétikája* című köteteket,² amelyek a kortárs színházi horizontot jelentősen meghatározó Erika Fischer-Lichte írásai.

Magyar, illetve német nyelv és irodalom szakon végzett a Debreceni Egyetemen. Mi vezette a színház és a színháztudomány irányába?

Eltelkintve attól, hogy én is színjátszóztam középiskolában, és sokszor eltáncoltam magamban a *Csárdáskirálynőt*, harmadéves voltam, amikor talákoztam Balkányi Magdolna tanárnővel a debreceni germanisztikán, aki *Dráma és színház* kurzust tartott. Az elején csak drámákkal foglalkoztunk, később pedig Erika Fischer-Lichte színházzemiotikájának problémafelvetéseit boncolgattuk.

Ezt követően kijutottam egy nyári egyetemre Grazba, ahol egy olyan Dürrenmatt-darab alapján készült előadást láttam, amely csak fényekből, bábokból és formákból állt. Ekkor értettem meg, mire volt jó az előző két félév – a színház nyelvén állt össze bennem a rendezés. Aztán ötödéven a müncheni egyetem vendéghallgatója voltam színháztudomány szakon, s csaknem minden este színházban ültem.

A diplomakiosztó után viszont elfogott a pánik, hogy – mivel az intézményes képzés befejeződött – buta maradok. Szombathelyi ismerőseimtől hallottam, hogy Bécsy Tamás színháztudo-

¹ *Bevezetés a színházi előadások világába*, Budapest, Korona, 1999; *(Ön)kritikus állapot – Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest, Orpheusz, 2001.; *A kockázat színháza – Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, PEK, 2006; *A magyar színházi hagyomány nevető arca – Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi, 2011; *A színház csak ürügy*, Budapest, Theatron, 2013.

² Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001.; E. F-L.: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009.

mány szakot indít Veszprémben. Bár egészen eddig meg voltam győződve arról, hogy már nem él, hiszen olyan sok könyvből kellett szigorlatoznom, megírtam a professzor úrnak, hogy tanulni szeretnék. Bécsy elhívott a fogadóórájára, és fél évig bejártam a színházontológia kurzusára az ELTE-n. A harmadik óra elején a szó legszorosabb értelmében rám borította az akkor még csak kéziratban létező könyvét. S mivel két héten belül referáltam belőle, felfedezte bennem a teljességtény-orientált, jól tanuló kisdíjakot: minden órája után beparancsolt a tanszéki szobájába, és megkérdezte, mit nem értek.

A félév végeztével meghívott a veszprémi tanszékra tanítani. Először csak öt, egykor miskolci diákot „oktattam”, majd azt az első évfolyamot, amelynek többek között Filó Vera, Gyulay Eszter, Schuller Gabriella, Tasnádi István és Tímár András is a hallgatói voltak. Miközben főállásban a Szent István Gimnáziumban dolgoztam, velük együtt tanultam az általános és a fischer-lichte-i szemiotikát, továbbá az előadáselemzést. S nem utolsósorban nyelvtant kérdeztem a felvételin, illetve órarendet csináltam. Bécsy Tamás három ilyen év után ajánlotta fel a tanársegédi állást.

Mikor ismerkedett meg Jákfalvi Magdolnával és Kékesi Kun Árpáddal?³

Jákfalvi Magdolnával az első felvételin. Meghatározó élmény volt, hiszen rendkívül impulzív és határozott fellépésével egy pillanat alatt meg tudta kérdőjelezni azt, amit az abszurd drámáról gondoltam. Kékesi Kun Árpáddal talán egy tanévnyitó értekezleten találkoztam, és együtt turo-ráltunk egy OTDK-dolgozatot.

Bécsy Tamás teljes szabadságot biztosított nekünk: ügyként élhettük meg a 90-es évek magyar rendezői színházának posztdramatikus kanonizációját, színházba vittük a hallgatókat, s az adott tantárgyakon belül azt taníthattuk, amit akartunk. Ő pedig harcolt értünk, az egyetemcsinálás „rég motorosaként” iparként üzte a színháztudományt, s csak azt várta el tőlünk, hogy szakmailag maximálisan teljesítsünk.

Soha vissza nem térő, kegyelmi időszak volt, amelynek fénypontjait a májusi konferenciák jelentették. Ott váltotta ki az első vitát Kékesi Kun Árpád *A reprezentáció játéka*i című tanulmánya, amelyben elsőként fogalmazódott meg az a tézis, hogy Alföldi Róbert, Mohácsi János és Zsótér Sándor rendezései is kanonizálásra érdemesek. Ez ma már megkérdőjelezhetetlen közhely, de akkor mind a kijelentés, mind az írás nyelvezete botránynak számított.

Ennek okán elkészítettük a *Színház* folyóirat posztmodern számát, és elkészítettük első szakfordításainkat. Ekkor vált számunkra is bizonyossá, hogy azért értjük egymást, mert a kortárs európai színház és színháztudomány leginnovatívabb törekvéseinek horizontjából érdekel minket a magyar színház. S ez akkor is így van, ha a franciás, angolszász és német szocializációnak, továbbá az egyértelmű alkati különbségeknek köszönhetően mindmáig eltérően artikuláljuk az álláspontunkat.

Hogy sikerült az ellentéteket kibékíteni?

Máig sokat és hevesen vitázunk, de a szakmaiság mindenek feletti tisztelete közös platform – később persze a család, a gyerekek is kapcsolódási pontot jelentettek. Az a tény például, hogy volt tanítványainkkal és kollégáinkkal együtt immár nyolcadik éve dolgozunk abban a színházi netfilológiai projektben, amely történeti rekonstrukciók révén a www.philther.hu felületen őrzi meg a magyar színházi hagyomány kánonfordító előadásait,⁴ bebizonyította, hogy nagyon jól tudunk élni egymás másságával, jó értelemben, csapatként használjuk egymást.

³ Jákfalvi Magdolna színháztörténész, a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzora. Kékesi Kun Árpád színháztörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének habilitált docense.

⁴ Vö. Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: Digitális színházi kánon. *Jelenkor*, 2012/6. 621–623.

Mindhárman a Theatron színháztudományi periodika alapítói közé tartoznak. Hogyan kezdődött ez a fajta munka?

A *Theatron* 1998-ban jött létre, a Megyeri László vezetésével befogadó-színházként működő Thália Színház támogatásával. Ha jól emlékszem, az első négy szám finanszírozását vállalta, ami elég volt arra, hogy elkezdjük megtanulni a lapcsinálást. Elkötelezettségből fordítottuk az alap-szövegeket, személyes kapcsolatok révén könyörögtük ki a jogdíjakat, megpróbáltuk motiválni a hallgatóinkat, és persze koncepciókat gyártottunk. Azokat az elméleti horizontokat akartuk reprezentálni teoretikus írások és elemzések révén, amelyek (mint a dekonstrukció, posztfeminizmus, szemiotika stb.) mindmáig meghatározzák a színházértést. S meg kellett tanulnunk pályázni. Aztán az évek során a „Theatron” a Bécsy-iskola olyan fedőnévévé vált, amely egy szakmai közösséghez tartozást jelent vagy sugall.

Milyen volt Erika Fischer-Lichtét először a szövegein keresztül megismerni, majd később vele együtt dolgozni?

Hiszek abban, hogy az igazán fontos könyvek, előadások, emberek megtalálják azt, akinek sokat jelentenek – sokszor véletlenül, izzadságszag nélkül. Ez a történet is ilyen: véletlenek sorozata. Huszonegy éves germanistaként a tanárom döntötte el, hogy pénteken 10 és 12 óra között épp Fischer-Lichtével foglalkozzak. Münchenben akkor és ott szintén kötelező olvasmány volt (a Sorbonne-on vagy a Yale-en nem lett volna az). Egy véletlennek köszönhetem, hogy Berlinbe mentem doktorálni, hiszen elcserélték a pályázatomat – ellenkező esetben az újjáépülő főváros helyett Mainzban könyvtározom egy évig, és sohasem kéri rajtam számon Erika Fischer-Lichte egyik napról a másikra, hogy megírtam-e a disszertációm.

A *Semiotik des Theaters* három kötete nagyon logikusan és racionálisan van felépítve – tkp. kiváló egyetemi tankönyv, különösen olyan valakinek, aki nem Kulcsár Szabó Ernőtől és Szegedy-Maszák Mihálytól tanult az egyetemen. Én Lukács esztétikájából vizsgáztam, és Vajda Mihály, Heller Ágnes, Fehér Ferenc ihletésére önszorgalomból, nyáron olvastam Gadamert.

Szóval számomra nagy segítség volt, hogy először lekerekített válaszok, kész tézisek révén tehettem fel magamnak azt a megválaszolhatatlanságánál fogva fontos kérdést, hogy „mi a színház?”. S ha az ember jól kérdező hallgatókkal és őszinte munkatársakkal találkozik, továbbá tényleg figyel a színházban, úgylis továbbgondolja azt, amit olvas. Ha pedig kellően kreatív és önreflexív, felismeri a problémákat. Amúgy Fischer-Lichténél még a bekezdések szerkesztése is racionális (ezért is lehet szakmányban fordítani), s nem melleleg a germanista szakírás megtanulható módja. A jótanuló-típus meg is tanulja.

A *dráma történeté*-nek köszönhetem, hogy – ismét egyértelmű válaszok soraként – megszerettem az előadások történeteként értett színháztörténetet. Fischer-Lichte őszintén hisz a kutatás és a tanítás humboldti egységében. A fordítás során válaszolt minden kérdésemre, de a legfontosabb számára a közérthetőség,

Kiss Gabriella



az olvassmányosság volt. Talán ennek is köszönhetem, hogy a szakfordításaim modellolvasói egyre inkább a hallgatóim. Például mivel a gördülékenység érdekében hétszáz oldalon keresztül többször is fel kellett rúgnom a mondathatárokat (s ezért még meg is dicsértek), máig küzdök azzal, hogy mikor tartsam be ezt a szakfordítói alapszabályt, és mikor ne. *A performativitás esztétikája* esetében (amire ő kért fel) sem volt ez másképp, igaz: ez esetben ragaszkodott egy szakmai kontrollfordítóhoz, a berlini Freie Universität-en doktorált és azóta is ott dolgozó Czirák Ádámhoz, aki munkatársam és barátom lett.

Az Ön szakmai észrevételeit hogyan fogadta?

Ahogy a *Színház* 2011/3. számában olvasható interjúból is kiderül, Fischer-Lichte nem igazán fogékony a kritikákra. Én viszont tényleg megértően tudom őt olvasni. Kérchy Vera recenziója meg is jegyzi, hogy már-már megható, ahogyan fordítói lábjegyzetekben igyekszem megmenteni a szerzőt. Amúgy az elmúlt húsz évben többen is kritizálták ezt a „deffenzív” attitűdöt. Igazuk volt – azt hiszem, tíz éve vagyok képes nagyon ritkán, de akkor nagyon egyértelműen kijelenteni, hogy ez vagy az ostobaság.

Mennyire követi Fischer-Lichte nyomon a magyarországi színháztudomány alakulását?

Körülbelül úgy, mint Brecht tette Heiner Müller életművével: ha találkozunk, megkérdezi, hogy van / hogy él a hazai teatrológia. De ez nem érdektelenség. Inkább annak a jele, hogy képtelen áthidalni azt a térbeli és időbeli távolságot, amely a nyugat-európai és a hazai tudományos diskurzus között van. Amikor például *A performativitás esztétikájának* fordítása szóba került, mindekelőtt azt próbáltam vele megértetni, hogy ha Magyarországon valaki lefordít egy könyvet (kivéve a *Harry Potter*-köteteket), nincs rá garancia, hogy az meg is jelenik. Ő nem is figyelt, rögtön szerződést küldött. Végül az aggályaimat megeléglő könyvelője mondta ki azt a tézist, amelyet én mindmáig egyetlen egyszer hallottam (németül): a szakfordítói tevékenység önmagában érték, és ők ezt fizetik meg – a kiadás egy másik történet. A Humboldt-ösztöndíjam alatt többször magától értetődően állította, hogy szerinte egy olyan publikációs listával, mint az enyém, már rég professzornak kellene lennem, miközben Magyarországon sokan az enyémnél hosszabb publikációs jegyzékkel megbízási szerződésekből tengődnek. Azt hiszem, a tudományszervezés magyarországi keretfeltételei kívül esnek az ő horizontján.

Milyen a németországi színháztudomány helyzete?

Náluk magától értetődő, hogy több színháztudományi tanszék van, amelyek többféle irányt képviselnek (bár a diákok ott is küzdenek egy-egy tanszék bezárása ellen). Ezért is irigylem azt, hogy Erdélyben két ilyen egyetemi intézet is működik, hiszen lehet profilt alakítani. Szóval az is egy más diskurzus.

Beszélgessünk kicsit a könyveiről! Milyen indíttatásból írta meg A kockázat színháza című kötetet?

Ez egy tanulási folyamat. Az 1998/1999-es berlini évadban hetente három posztdramatikus előadást láttam. 1999 májusában életemben először vettem részt a Berlini Színházi Találkózón, és ezzel párhuzamosan elolvashattam Hans-Thies Lehmann akkor megjelent könyvét. Majd hazajöttem, és egyfelől a színháztudomány iránt komolyan elkötelezett hallgatókat taníthattam, másfelől publikálhattam a Mohácsi-, Schilling- és Zsótér-féle rendezői formanyelvekről írt tanulmányaimat. Vagyis miközben megértettem a színház szemiotikáját (és ledoktoráltam), megta-

nultam megkérdőjelezni a téziseit (és habilitáltam). S persze újra és újra érdekesnek tudtam és tudom találni Brecht életművét, Zsótér Sándor rendezéseit és az operett műfaját. Megtanultam a színház nyelvein írni, látni, olvasni, összetett rendszereket applikálni magyar jelenségekre. Következésképp *A kockázat színháza* (és persze *Az önkritikus állapot*) mintegy előkészítette az első „eredeti” munkát: *A magyar színházi hagyomány nevető arcá*-t. Ez esetben ugyanis a korpusz (az operett, a népszínmű, az Egressy-féle színészetelmélet stb.) olyan sokszínű, és első pillantásra annyira idegen a posztdramatikus kérdéshorizonttól, hogy szinte minden alfejezetben új, kvázi-önálló szempontokat követelt ki magának. Örülök, hogy pont ezt írtam meg a Humboldt-ösztöndíj támogatásával, és hogy ezt ajánlhattam a lányomnak.

*Mindezek mellett a politikus színházzal is foglalkozik, Ön különböztette meg a magyar színházi diskurzusban először a politikus és politikai fogalmát.*⁵

Magyarországon jelenleg Kricsfalusi Beatrix a legfelkészültebb ebben a témában,⁶ bár mindig megemlíti, hogy magyar nyelven én írtam az első jelentős tanulmányt ezzel kapcsolatban. Amúgy teljesen logikus lépés és szakmai minimum volt, hiszen a posztbrechti színházként értett *Posztdramatikus színház* epilógusában Lehmann nyitja meg ezt a perspektívát. Magánemberként nem tartom feltétlenül örömteli jelenségnek, hogy a politikai és politikus színház közötti különbségtétel a kettős beszéd reneszánszának köszönhetően ennyire fontos kérdéskörre vált. Az előadáselemzés és a színházi nevelés kapcsán viszont megkerülhetetlen.

Merre tart most a munkássága?

Most a tanítás és a színházi nevelés érdekel. Nagyon hálás vagyok a budapesti Szent István Gimnázium intézményvezetőjének és magyartanárainak, hogy 2014 szeptemberétől újra elkezdhettem dolgozni 14-18 évesekkel. Hihetetlen mennyiségű érzelmi energiát adnak a *Dráma és tánc* órák, a projektek, nagyon nagy kihívást jelentenek a versenyfelkészítések, és rengeteget tanulok önmagamról, amikor a diákszínjátszókat és -rendezőket segítem. Kifejezetten izgalmas azokkal a volt tanítványaimmal dolgozni, akik (mint Bakonyvári Ágnes, Fekete Anikó, Kovács Ágota, Romankovics Edit, Sára Eszter, Vági Eszter, Zuti Krisztián) ezen a területen sokkal tapasztaltabbak. S nagyon várom a most következő félévet, amikor először taníthatok előadáselemzést a KRE Drámapedagógia szakirányú továbbképzési szakán. Talán ezért is reagálok türelmetlenebbül arra a tényre, hogy az egyetemen is egyre nehezebb megszólítani a hallgatókat. Lehet, hogy baj, hogy sem nem akarok, sem nem tudok lemondani a felőlük érkező, engem szakmailag megtermékenyítő ingerekről. Épp ezért meggyőződés, hogy más módszerekre van szükség – már az sem elég, hogy, ha kell, önmagamot performálva, a fakanálon táncoljam el azt a terminust, amelyet például a berlini színháztudományi tanszéken óráról órára olvasott angol, német, francia nyelvű szakirodalom feldolgozása során értenek meg a hallgatók. Több gyakorlati (dramaturgiai, szakírói) feladatra és közös élményre van igényük, amit nem hagyhatunk figyelmen kívül.

Mennyire nehezíti meg a munkájukat, hogy Magyarországon BA-szinten csak egy 50 kredit értékű modulban lehet színháztudományt tanulni? A mesterképzésre sokféle háttértudással és érdeklődéssel érkeznek a diákok – lehet-e, érdemes-e homogenizálni?

⁵ Kiss Gabriella: A „kisiklás tapasztalata”. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. In: <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17>. Letöltés ideje: 2014. június 24. 09:28.

⁶ Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház. In: http://www.academia.edu/5915490/Reprezentacio_-_esztetika_-_politika_avagy_miert_nem_politikus_a_magyar_szinhez. Letöltés ideje: 2014. június 24. 09:30.

Ez nagyon nehéz kérdés. Izgalmas korban és képzettségben különböző emberekkel foglalkozni egyszerre, és nagyon termékeny tud lenni, ha képesek artikulálni a másságukat, és képesek ezt az idegen perspektívát párbeszédbe léptetni a színháztudományéval. Hiszen a teatrológia nemcsak kortárs színházi jelenségekre, hanem a kultúra legújabb történéseire is reagál. Ugyanakkor ez mégiscsak bölcsészképzés és egy több mint száz éves múlttal rendelkező szaktudomány – alapvető dolgokat meg kell tanulni ahhoz, hogy alkalmazni kezdjünk bármit is bármire. Nagy kérdés a homogenizálás, hiszen nem normális az az alternatíva, hogy vagy a nulláról kezdjük, vagy megkeserítjük a diákok életét a nagyon szofisztikált szinttel – talán ez is egy olyan kizáró ellentét, amelyet „egymásba kellene omlasztani”. S az is nagy probléma, hogyan lehet teret adni az egyéni megnyilvánulásoknak, hiszen húsz-huszonöt emberből tíz várja az egyes szám, első személyű figyelmet és segítséget. Ez is az oka annak, hogy a felvételin mindenekelőtt arra vagyunk kíváncsiak, van-e a hallgatónak határozott elképzelése arról, mire akarja használni ezt a két évet – és minket.

Mennyire követik nyomon az Erdélyben zajló színháztudományi oktatás alakulását?

Nagyon jó kapcsolatunk van Ungvári-Zrínyi Ildikó révén a marosvásárhelyi színháztudomány szakkal és a doktori iskolával, Visky András pedig, aki Kolozsvárról jár hozzánk, a Tanszék teljes állású docense. De leginkább az olyan hallgatók révén követjük nyomon, mint Ön: az Erdélyből idejövő diákoknak (talán mert már volt részük egy BA képzésben) sokkal határozottabb elképzeléseik vannak. S ezért talán közelebb is kerülnek a célhoz, ami (Bécsy Tamást idézve) az átlagosnál mélyebb önismeret, emberismeret és valóságismeret.

Jákfalvi Magdolna
Kékesi Kun Árpád

PHILTHER-PROJEKT ERDÉLYBEN

2005-ben jelent meg az Akadémiai Kiadónál a *Magyar Színháztörténet 1920–1949* című kötet, mely az utolsó, még lehetséges ilyen jellegű összefoglaló munka. Óriási és nehéz kiadvány. Már akkor úgy éreztük, s csodálatos módon ezt osztotta Székely György, a magyar színháztörténet-írás doyenje, hogy abban a formában nem tudjuk, nem lehet folytatni a munkát. Kerestük a historiográfiának azt a protokollját, mely a színház tárgyára koncentrál, miközben mindenkihez elér. Így dolgoztuk ki többen, legfőképpen Kiss Gabriellával, Schuller Gabriellával és Tímár Andrással a Philther-metodikát.

A *Philther* – a philologyból és a theatre-ből képzett mozaikszójáték – a magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek feldolgozása a digitális kultúra eszközeivel. Onnan indultunk, ahol Bécsy Tamás, Székely György és Kerényi Ferenc munkáihoz csatlakozhattunk, s ez a *Magyar színháztörténet* három, az 1790–1873, 1873–1920 és 1920–1949 közötti időszakokat elemző munkája. A mi kutatásaink eredménye azonban nem könyv lesz, hiszen a *Philther* a monográfiák egysíkú papírlapjáról kilépve a világháló adta lehetőségekkel, a fényképek, mozgóképek, szöveges és más típusú hivatkozások mozgékonyásával szemlélteti a színház háromdimenziós működését. Már a kutatás metodikájával komplex művészeti formaként ragadja és mutatja meg a színházat. Olyan generáció számára készül, amely az internet globális infrastruktúráján szocializálódott, és olyan „rendszer” hoz létre, amely a „képi fordulat” után felnövekvő közönség számára kínál megfelelő olvasási stratégiát.

A *Philther* nem intézménytörténet és nem civil színháztörténet lesz, és ez máris mutatja a legfontosabb eltéréseket az említett három kötetből és a korszakról megjelent írásköztől. Nem kezeli úgy az 1949 utáni évtizedeket, mint egységes korszakot, nem ekként akar leírni benne folyamatokat. Nem akar végpontot találni, tehát nem húzza meg a határt 1989-nél vagy 2002-nél, hanem elhossa a színháztörténetet a máig. Sőt a jelen felől, a kortárs színház felől indul, hiszen fontos felismerésünk, hogy az elmúlt évtizedek színházi történései a mába nyúlnak. Itt vannak köröttünk a nyomaik, és ezekből, ezek mentén indulunk visszafelé, hogy felfejtsük az utakat, keresztutakat, elágazásokat. Ebből is látszik, hogy nem szimplán a hatás-ellenhatás analízisét tekintjük feladatunknak. Fontos döntés ez, hiszen a historiográfia évszázados gyakorlata: elszakítani a múltat a jelentől. Mi nem folytatjuk ezt a gyakorlatot, és a jelen színházat is a történetiségbe emeljük. Továbbá nem akarunk értékelésmentes rögzítést, nem ringatjuk magunkat abban az illúzióban, hogy ez lehetséges. Elvégre már a *Philther*ben elemzett előadások kiválasztásának mozzanatában benne van az értékelés – épp ezért *nem* beszélhetünk deskripcióról az egyes elemzések esetében, és épp ezért van szó kánonról az egész esetében. A *Philther* ugyanis a színháztörténeti múlt alapegységeire, az előadásokra épül, és ezek rekonstrukciója révén rajzolja ki a magyar nyelvű színháztörténet elmúlt bő hatvan évének kánonját.

A *Philther* tehát előadásokra fókuszál, s így sem intézményi, sem nyelvi, sem földrajzi, sem ideológiai határok (vagy éppen tiszteletkörok) felrajzolására nem kényszerül.

A honlapot játékos felfedező felületnek képzeljük, ahol az előadás címére kattintva először az alapadatokkal találkozunk. Az erdélyi előadásoknál ennek az összegyűjtése is néha hónapokig tartó, kemény nyomozást igényel, sokszor heroikus munka egyáltalán megtalálni, ki mindenki dolgozott alkotó művészként a produkcióban. Innen, az alapadatoktól nyitható meg az előadás elemzése, amely hat problémakör mentén, mondhatni a kortárs teatrológia előadás-elemzési protokollja szerint épül fel. Elsőként mindig (1) az előadás színháztörténeti kontextusát tárjuk fel, amely egyben a jelentőség kérdésére, az előadás kiemelődésének okaira is választ ad. Ezt követik a (2) Dramatikus szöveg, dramaturgia problémáját, a (3) Rendezést, a (4) Színészi játékot, a (5) Színházi látványt és hangzást, valamint (6) Az előadás hatástörténetét tárgyaló alfejezetek. Ezek az adott előadás jellegét követve változó terjedelműek és hangsúlyúak lehetnek, és kiemelődnek belőlük azok a részek (nevek, fogalmak, megfogalmazások), amelyekre kattintva ablakok nyílnak a jobb oldalon képekkel, mozgóképekkel vagy szöveges idézetekkel, hivatkozásokkal. Vagy épp átvezetéssel más előadások elemzéséhez, amelyet a belső linkek rendszerének nevezünk, és különösen fontosnak tartunk, hiszen a történetiségben feltárt kapcsolati rendszereket ezek teszik láthatóvá. A terveink szerint mintegy 300–400 elemzett előadás kereshető is lesz: időrendben, cím és rendező szerint, valamint különféle tematikák mentén. S közéjük illeszkednek az erdélyi kánonformáló előadások.

Mindig hangsúlyozzuk, hogy bármennyire is adódik az Erdélyben végzett alap kutatás karakteréből, nem a színházi emlékek összegyűjtéséből következő ismeretek közvetítése a célunk, hanem a történeti jelenségek elemzése a kortárs elméleti felismerések, terminusok és interpretációs stratégiák révén.

A kutatás erdélyi szegmensét a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológiai munkacsoportja-tanszéke hozta létre Ungvári Zrínyi Ildikó vezetésével. Kötő József és Kovács Levente úgy öt évvel ezelőtt a *Philther*-projektnek összegezték elképzeléseiket, kiválogatták a kánonformáló előadásokat, így most azon irányok mentén szisztematikus feltárásokkal folytatódik a munka. Az elemzések mellett a munkacsoport fénykép- és dokumentumtárat, interjúgyűjteményt létesít, mely kiváló alapot képez egy Erdélyi Színháztörténeti Intézet működéséhez. Ez a *Philther*-projekt alap kutatásokat ihlető eredménye Erdélyben. A www.philther.hu felületen érdemes elkezdni az olvasást.

Luule Epner

MIT CSINÁLNAK A KORTÁRS SZÍNHÁZBAN A SZÍNÉSZEK?

Mit csinálnak a színházban a színészek? „Játszanak,” hangzik a kézenfekvő válasz. A kortárs színház gyakorlatát figyelembe véve viszont úgy is válaszolhatunk, hogy a színészek „előadnak” [they are performing], minthogy egy széles körben elterjedt vélemény szerint a színészi alakítás fogalma nem fedi le mindazt, ami a színpadon történik. Ennek megfelelően az akadémiai és populáris diskurzusokban a performer fogalma váltja fel a régi, ismerős színész szót. Ennek a tanulmánynak a célja olyan rugalmas módon konceptualizálni a színészi játékot, hogy az számot adhasson a különböző, a kortárs (nagyreszt posztdramatikus) színházban alkalmazott színészi stratégiákról. A tanulmány első részében játékelméleti keretbe helyezve tárgyalom a „színészi alakítás” problémáját. A tanulmány második része a kortárs színházban használt játékstratégiákat elemzi az észt színházból vett példák segítségével.

Színészi alakítás és/mint játék

A játékot leggyakrabban a színészi alakítás egyik változatának gondoljuk, amely spontaneitáson és improvizáción alapul, és ellentétben áll a pszichológiai igazságokon nyugvó realista alakítással.¹ Úgy gondolom azonban, hogy segítségünkre lehet, ha a színészi alakítást a játék lencséjén keresztül vizsgáljuk meg. Ennek érdekében elsőként a játék és alakítás viszonyát kell közelebbről megvizsgálnunk.

A játék sokoldalú jelenségét általában jellemzőinek listáján keresztül szokás meghatározni. A játékot rendszerint szabad, önkéntes tevékenységnek gondoljuk, amelynek nincs célja és nem fűződik hozzá anyagi érdek. Ez a szabad tevékenység azonban meghatározott idő- és térbeli korlátok között, különböző szabályok szerint jön létre. A játék a hétköznapi valóságtól eltérő (és biztonságosan elválasztott) módon alakítja a valóságot.

A színészi alakítás elméletei általában a színész és karakter viszonyára összpontosítanak. Ez a viszony egy sor ellentétet feltételez jelenlét és reprezentáció, arc és maszk stb. között. Ezek az ellentétek a maguk során a színpadi valóság és fikció dichotómiáját teremtik meg. Ebben a megközelítésben a színészi alakítás azoknak a játékoknak a csoportjába esik, amelyeket Roger Caillois mimikrinek (tettetésnek, színlelésnek) nevezett híres könyvében, a *Játékok és emberekben* (1958). A színházhoz hasonlóan, ezek a játékok a „mintha” elvén alapulnak, amely egy elképzelt valóság létrejöttét feltételezi. Ám még ha a színház gyökerének tartjuk is a mimetikus játékot, van

¹ Lásd Robert Gordon: *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.

legalább két ok, ami miatt a fent említett dichotóm modell nem képes kielégítő módon számot adni a színházi alakításról. Az első ok az, hogy egy sor kortárs posztdramatikus előadás egyáltalán nem alkalmaz fikciós karaktereket, másodsorban pedig a modell figyelmen kívül hagyja a nézőt, akinek a jelenléte legalább annyira fontos a színházi esemény létrejöttében, mint a színészé.²

Annak érdekében, hogy egy általánosabb modellt dolgozzunk ki, a játék jelenségének egy sor korábban nem említett jellemzőjét emelném ki: a játékosok egyenlőségét, valamint a fikciós világgal ellentétben a játékvilág fogalmát. Ez utóbbi lehetővé teszi azt, hogy a nézőket mint játékosokat vonjuk be. A színházi esemény „a néző és performer egyidejű találkozása a játék szituációjában,”³ melynek során játékvilág jön létre. Ezt a játékvilágra vonatkozó kijelentést érdemes egy kicsit alaposabban is körüljárunk.

Játékvilág

Ha a fikció világa elsősorban egy elképzelt tér-idő, amelyet elképzelt emberek népesítenek be, akkor a játék esetében a hangsúly máshol van. A játékvilágot az ingatag határok megvonása és a változó szabályok felállítására jelöli ki, ezek irányítják a határon belül létrejövő további cselekvéseket. Minden játékvilág központi jellemzője az ambivalencia. Az ambivalencia elsősorban a játékban résztvevők (a színházi esemény, a nézők és a színészek) tudatállapotára vonatkozik, arra, hogy ellentmondásos érzéseket és attitűdöket tapasztalnak meg, amelyek a játék kettős ontológiai rendszeréből fakadnak. Lehetséges úgy érvelni, hogy a játék alapvetően biplanáris viselkedés,⁴ amelynek percepcióját egyfajta megosztott tudatállapot határozza meg.⁵

Thomas Pavel fikcióelmélete ennek a témának egy árnyaltabb megközelítést teszi lehetővé. Pavel bevezeti a kettős struktúra hasznos gondolatát, és a gyerekek tettetésén, színlelésén alapuló játékát hozza fel példának, egy olyan játéktípust, amely a színháznak is egyfajta prototípusa (amennyiben a színházat játéknak tekintjük). A duális struktúra két szintből áll – a valóban valós (ontológiailag elsődleges) és fikcionálisan valós (másodlagos) szintből, amelyet az „úgy vesszük, hogy” összefüggése kapcsol egybe.⁶ Pavel terminológiája világossá teszi, hogy a valóság szintje sohasem tűnik el teljesen, mivel a játék struktúrája a valós világban gyökerezik, míg a fikciós szint ennek a függvénye. A fikciót a valóságtól elválasztó, megkülönböztető nézettel ellentétben Pavel a játéknak azt a jellemzőjét emeli ki, hogy az képes túlmenni a fikción. Azt mondja: „...ha elégséges energiát csatornázunk a mimetikus cselekvésekbe, ezek elhagyhatják a fikciós eljárást és átléphetik az aktualitás határát.”⁷

Azt javasolom, hogy a játék struktúrájának részletesebb és dinamikusabb leírása érdekében pólusokként gondoljunk erre a két szintre, amelyek között a játéktevékenységek állandóan oszcillálnak, vibrálnak. A játék alapvetően instabil struktúrája a kontinuum modellben is leírható, amely fokozatos átmenetekből és nem elkülönült szintekből áll. A kontinuumon belül a fikciós és valós/aktuális mozzanatokat különböző mértékben kombinálja a játéktevékenység. A kontinuumban olyan erők működnek, amelyek az extrémítások irányába tolják el a játékot – történeti

² A színész-néző tengely inherens része a háromosztatú modelleknek. Willmar Sauter például különbséget tesz az előadóművész bemutató jellegű, kódolt, illetve megtestesített cselekvései között, amelyek egymással szoros kapcsolatban állnak. Willmar Sauter: *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*. STUTS, Stockholm 2006. 51–56.

³ Willmar Sauter: *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, Iowa City, 2000. 82.

⁴ Jurij Lotman szerint a játék „a praktikus és konvencionális viselkedés szimultán megvalósulása (nem pedig időbeli módosítása!). A játékosnak szimultán módon kell tudatában lennie és megfeleledkeznie arról, hogy egy konvencionális (nem valós) szituációban vesz részt.” Lásd Jurij Lotman, „The place of art among other modelling systems” in *Sign System Studies*, vol. 39, no. 2/4, 2011. 254.

⁵ Lásd Jean-Marie Schaeffer: *Why Fiction?* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2010. 164–5.

⁶ Thomas Pavel: *Fictional Worlds*. Harvard University Press, Cambridge, 1986. 56.

⁷ Uo., 60.

perspektívából nézve ezek olyan kísérletek, amelyek életté próbálják átváltoztatni a művészetet, vagy ellenkezőleg, minden kapcsolatot igyekeznek megszakítani a valósággal.

A játék elkezdéséhez egyetértésre kell jutnunk az egymást követő cselekvések természetét illetően. Minden viselkedést lehetséges színházi alakításként értelmezni, amennyiben az eseményt a nézők színházi előadásként fogják fel. Az időbeli és térbeli határok kijelölése, az esemény elejének és végének, valamint a színpadnak mint játéktérnek a meghatározása nem elegendő ahhoz, hogy meghatározzunk egy színházi játékkeretet – ehhez legalább annyira fontos a résztvevőknek a határokon belül történő eseményekkel kapcsolatos mentális attitűdje. Gregory Bateson szerint játék csak akkor jöhet létre, ha metakommunikatív szinten cserélődnek ki a kognitív keretet létrehozó „ez játék” üzenetet hordozó jelzések.⁸ A keret írja elő azt, hogy a következő tevékenységek játékos, vagyis ambivalens természetűek lesznek; ugyanakkor a keret az, ami a nézők elvárásait is meghatározza. Mivel a színház bejáratott konvenciókkal rendelkező intézményesült művészeti forma, a nézőknek nem esik túlságosan nehezebbre a színházi előadás keretezése. Ez akkor válhat problematikusá, ha az előadók egymásnak ellentmondó jelzéseket adnak le, és/vagy az esemény során elmozdítják a keretet annak érdekében, hogy kizökkentsék a nézőt.⁹

A kereten belül a színészek és a nézők egyaránt részeseivé válnak a játéknak, de eltérő mértékben. Ha megvizsgáljuk a konkrét színházi helyzetet, a játékban résztvevők fent említett egyenlőségéről kiderül, hogy az csupán elvont elv marad: a két fél közötti kommunikáció aszimmetrikus, szerepeik nem felcserélhetőek, mivel a színészek megőrzik a keretezett cselekvések fölötti autoritásukat. A színházcsinálók kezdeményezik a konkrét színházi játékot, és normális esetben ellenőrzésük alatt marad annak kibontakozása. Ugyancsak ők azok, akik meghatározzák a színészek és nézők viszonyát irányító szabályokat. Ennek ellenére lehetséges nem csupán a szabályok szerint, de magukkal a szabályokkal is játszani. A résztvevők (elsősorban a színészek) módosíthatják, megváltoztathatják, és/vagy felfüggeszthetik a szabályokat a játék során.

A játékként felfogott alakításban a fikciós-valós spektrum egy sor játékstratégiát tesz lehetővé. A kontinuumon belül a játékosok (elsősorban a színészek) szabályokat állapítanak meg és törölnek el, hol felépítenek, hol pedig lerombolnak egy fikciós világot, vagy ennek a világnak a darabjait. A játékosok nézőpontjából szemlélve a játék a „valóban valós” és „fikcionálisan valós” szintek mozgatásának és manipulációjának dinamikus folyamata. Ennek a folyamatnak a során úgy tűnik, hogy a játékosok a színpadi cselekmény percepciójának útvonalát jelölik ki – eltávolítják a közönséget, vagy éppen ellenkezőleg, elősegítik a fikciós világba való belemerülést –, bár a nézők szabadon dönthetnek arról, hogy követik-e, vagy sem a kijelölt útvonalat. Ugyanakkor, ha figyelembe vesszük Pavel állítását, mely szerint gondolatban át lehet a valóság határát lépni, feltehetjük a kérdést, hogy vajon lehetséges-e a színpadi játékot nem játékként érzékelnünk, a színhészt pedig pusztán mint önmagát felfognunk.¹⁰

A tanulmány következő részében egy sor elterjedt kortárs játékstratégiát próbálok áttekinteni a fikciós-valós spektrum szemszögéből. Hangsúlyozom, hogy nem kívánok egy mindent felölelő rendszert kidolgozni. Nem támaszkodom sem a hagyományos realista (Sztanyiszlavszkij-féle

⁸ Lásd Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind*. University of Chicago Press, Chicago and London, 2000. 179.

⁹ Tökéletes példája ennek a NO99 színház 44 napos projektje, a *Unified Estonia* (2011). A művészek itt szándékosan elmosták a színház és politika közötti határokat; a projekt kettős keretezésben működött – mint színházi előadás és mint egy új párt alapításának politikai folyamata. Ezeknek a kereteknek az elmozdulása és egymásba csúszása erőteljesen ambivalens hatással volt. A projekt egy szimulált pártkongresszusban, az ún. *Convention*ben csúcspontot ért el, amelyet a színház épülete helyett egy sportcsarnokban, a Saku Suurhallban tartottak.

¹⁰ Michael Kirby nem-alakítástól alakításig terjedő közismert skálája a performatív viselkedés reprezentációjának és szimulációjának mértékét méri. Lásd az „Acting and Not-Acting” cikket a TDR-ben, vol. 16, no. 1, 1972. Ez a skála az én céljaimra túl általános. Ugyanakkor nagyon problémásnak találom az alakítás és látszateltetés egybeesését is.

vagy method acting típusú) módszerre, sem a Brecht-féle elidegenített játékra, ezeket ugyanis kielégítő módon tárgyalták már a színészi játékról szóló elméletek.

Játékstratégiák I.: „valaki másnak lenni” (színész és szerep)

Számos kortárs színházi előadás létezik, amelyben még mindig találkozhatunk fikciós szereplők ábrázolásával. Jens Roselt találóan jegyezte meg, hogy a színészi játéknak nem azért van kiemelt jelentősége a posztdramatikus színházban, mert „nem játszunk többé szerepeket, hanem mert másképpen játszunk el őket.”¹¹ Ez a „másképpen” legalább négy játékstratégiát jelent.

Először: a karakter reprezentációjában használt expresszív eszközök repertoárját céltudatosan le lehet szűkíteni. Egyes eszközöket elhagynak, vagy nem-reprezentációs eszközökkel cserélik le őket. Ez a stratégia a nézők figyelmét a kifejezés eszközeire, valamint a színészek szakmai képességeire összpontosítja, a színészek ugyanis arra vannak kényszerítve, hogy a rendelkezésükre álló erőforrásokból építsék fel a szerepet. Ugyanakkor ez a stratégia egy bizonyos mértékig háttérbe szorítja a fikciós szereplők érzékelését. Kiváló példái ennek az olyan szöveg nélküli előadások, amelyek a testtechnikákat állítják a figyelem középpontjába (például Alvis Hermanis lett rendező előadásai, a 2003-as *Long Life* és a 2009-es *The Sound of Silence*).

Az expresszív eszközök leszűkített és újrendezett repertoárja volt domináns (a Roman Jakobson által adott értelemben) a Theatre NO99 2009-es előadásában, a *Tamás bátya kunyhójában* (Harriet Beecher-Stowe regényének ezt a színházi adaptációját Tiit Ojasoo és Ene-Liis Semper rendezte). A színészek a történet színházi eljátszása közben egy fal melletti padon (vagyis a játéktéren kívül) ültek, és semleges hangon olvastak fel a regényből. Az előadás alatt két szembeutó eszközt (játékszabályt) használtak: a fekete, többfajú és fehér karakterek jelzésére maszkokat, valamint egy kitalált mesterséges nyelvet (különböző európai nyelvekből, valamint a japán nyelvből vett szavakat és hangokat), amelyen a szereplők egymással kommunikáltak – kivéve Tamás bátyát (Andres Mähar), aki ész nyelven beszélt. Ezeknek az eszközöknek köszönhetően a legtöbb színházi figura groteszk sztereotípiává vált – például a rabszolgatartók nagy orral, csőrrel és éles fehér fogakkal ellátott állati maszkokat viseltek, ilyen módon a kizsákmányoló felsőbb osztály gondolatát jelenítették meg. Mivel a közönség nem volt képes megérteni a játék verbális tartalmát, és nem tudta megfigyelni az arckifejezéseket sem – bár a hangosan felolvasott regénynek köszönhetően a cselekményt lehetett követni –, a színészeknek nyelven kívüli eszközöket és testbeszédet kellett használniuk a jelentések átvitelére. A hangsúlyosan expresszív játékstílus különböző célokat szolgált. Egyfelől a nyíltan teátrális játék eltávolította a közönséget a reprezentált fikciós világtól, és magára a játékra irányította a nézők figyelmét, miközben a melodramatikus történet dekonstrukcióját is elősegítette. Másfelől a színészeknek még így is sikerült empátiát kiváltani, különösen (de nem kizárólag) a Mähar által alakított Tamás bátyának, akit megkülönböztetett a többi színésztől az, hogy érthető nyelven (észtil) beszélt, és játékstílusa is lélektanilag kidolgozottabb volt.

Másodszor: az expresszív eszközök egymástól elkülönültek és disszonánssá váltak, és így nem utaltak holmi stabil pszichológiai egészre, amelyet karakterként lehetne érzékelnünk.¹² Ez volt a központi stratégiája a *The Big Feast*-nek (2012, NO99, Lauri Lagle rendezése), amelyet Marco Ferreri *A nagy zabálás* c. filmje inspirált. A négy színész a saját nevét használva játszott, de világosan megrajzolt karaktereket testesítettek meg. Elsődleges eszközük a testbeszéd volt, minthogy az előadás nagyrészt groteszk étkezési jelenetekből és más fizikai cselekvésekből állt össze. Időnként azonban különböző szövegekből összevágott monológokat adtak elő, ezeket nem lehetett összefüggésbe hozni a színházi cselekménnyel, sem a megjelölt színházi fi-

¹¹ „... keine Rollen mehr gespielt würden, sondern weil diese anders gespielt würden”, Jens Roselt: In *Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater*. In: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Edition text + kritik, München, 2004. 168.

¹² Uo., 169.

gurákkal. Priit Võigemast például, aki egy kissé pimasz playboyszerű latin-amerikai fiút alakított, egyszer csak elmondott egy fellengzős beszédet az univerzum történetéről. Később Eva Klemets színésznő adta elő a melankolikus színész monológját Thomas Bernhard *Irtás* című regényéből. A férfiszerepet úgy jelölte, hogy egy vékony, hamis bajuszt ragasztott az arcára. Ezek a monológok az alakítás verbális és testi szintjei között létrejövő diszkrpanciát emelték ki, megakadályozva, hogy a nézők azonosuljanak a karakterekkel, és egyben a színpadi figurák ambivalenciájára irányították a figyelmet.

Harmadszor: több szerep eljátszása sorozatban vagy váltakozva. Az előadás szereplői között létrejövő viszonyok hálózata a szereposztás függvényében alakul ki – annak függvényében, hogy ki milyen szerepeket játszik –, ez pedig nyilván más lesz, mint a szöveg karakterrendszere. Továbbá, a színész testén keresztül kapcsolatba kerülnek egymással a különböző karakterek, és új jelentések jöhetnek létre ezekből az összekapcsolódásokból. Ezt láthattuk Shakespeare *Periklészében*, a NO99 színház 2008-as előadásában, amelyet Ojasoo és Semper rendezett. Az interkulturális rendezés Shakespeare költői nyelvezetét Bollywood-stílusú dalokkal, táncokkal és kosztümökkel kombinálta, és a főszereplőket kivéve minden színész több szerepet is játszott, amelyeket vizuális részletek, parókák, szakállak, kosztümök, valamint az eltérő játéktípus különböztetett meg egymástól. A színészek gyakran váltottak szerepeket a színpadon. Az *Every True Heartbeat* (2013, NO99, rendezte Ojasoo és Semper) egyik jelenetében Risto Kübar macacs gyereket játszott, aki nem akar ágyba menni, Inga Salurand pedig a gyerek szigorú anyját alakította. Egy előre le nem szövegezett pillanatban azonban szerepet kellett cserélniük: Kübar hirtelen átváltozott türelmes apává, Salurand pedig a hiperaktív gyerek szerepét vette fel. Ez a stratégia távol tartja a színészeket a karaktertől és az alakítás virtuozitására irányítja a nézők figyelmét. A hangsúly a színésznek arra a képességére esik, hogy hogyan képes alkalmazkodni a gyorsan változó szituációhoz és beilleszkedni a karakterek és/vagy színészek újabb és újabb konstellációiba. Ugyanakkor ez a stratégia a színészek közötti partneri viszony létrejöttét is megkívánja, felerősíti.

Negyedszer: a szerepek megkettőzése vagy megsokszorozása videó használatával. A kortárs posztdramatikus színházban igen elterjedt az új technológiákkal való kísérletezés (különösen igaz ez a német színház esetében, például Frank Castorf, René Pollesch és mások munkáiban). Ez számos ponton befolyásolja a színészek élő előadásmódját. A live-feed videó használata során a színészeknek egyszerre kell a kamera előtt és a kamerán keresztül a nézőknek játszaniuk, időnként pedig a videoképekkel interakcióba lépniük. Mivel a színész egyszerre van jelen fizikailag és virtuálisan (a technológia médiumában), az általa alakított szerep feldarabolódik, fragmentálódik. A vetítőlapon vetített képek megkettőzik a színpadi cselekményt. A színészeknek meg kell küzdeniük a nézők figyelméért, ami nem könnyű feladat, hiszen a valóság vetített mása könnyebben vonzza a figyelmet, mint az élő alakítás. A *Sztalkerben* (NO99, Andrej Tarkovszkij filmje nyomán Sebastian Hartmann német rendező 2006-os munkája) a férfi szereplők egymás után sorban játszották el a *Sztalker*, az *Író* és a *Professzor* szerepét. Két kézi kamera követte folyton őket, a (főként közeli) videoképeket pedig négy nagy vetítőlapon lehetett viszontlátni. Az élő alakítással és két eltérő szimultán videoképpel szembesített nézőknek folyamatosan döntenüik kellett afelől, hogy mit néznek – játékosként kellett tehát viselkedniük.

A fenti stratégiákat alkalmazva a színészek számos játékos módon manipulálhatják a színész-karakter viszonyt. Bizonyos értelemben vagy bizonyos mértékig szerepeket játszhatnak, de fontosabb az, hogy a szerepekkel is játszhatnak, játékszerként kezelhetik őket. Ebben a játékban nyilvánvalóvá válik a fikciós karakterek mesterséges, konstruált természete, ezáltal pedig elmozdulás jön létre a spektrum „valóság”-pólusa felé. A nézőközönség tipikus reakciója erre egyfajta állandó egyensúlyozás a részvétel [immersion] és távolságtartás között.

Vajon szükséges különbséget tenni a fikciós karakterek és valódi emberek reprezentációja között – ahogy az például az úgynevezett dokumentarista színház esetében történik? Igen, úgy

tűnik, hogy ebben az esetben is beszélhetünk szerepről, bár fikcionalitásról csak kis mértékben, hiszen a dokumentarista színház nagyrészt autentikus szövegeken, interjúkon, naplókön, leveleken alapul (annak ellenére, hogy ezeket végül kisebb vagy nagyobb mértékben fikcionalizálják). Így például az egyre népszerűbb verbatim színház esetében a színészekről azt követelik meg, hogy valódi emberek szövegeit szó szerint reprodukálják. Egyfelől a színészek gyakran igen aktív szerepet vállalnak a dokumentarista előadások kidolgozásában – interjúkat készítenek, adatokat gyűjtenek – és így társszerzőivé válnak az előadott szövegeknek. Másfelől bizonyos korlátozásokat is el kell fogadniuk, annak érdekében, hogy megőrizték a színpadi alakok hitelességét.

De vajon feltételez valamilyen sajátos játékstratégiát a valódi emberek színpadi reprezentációja? Merle Karusoo észt rendező szerint igen. Dokumentarista produkcióiban a színészek valódi emberek élettörténetét mesélik el: olyan észt lakosok történeteit, akik részt vettek a 40-es évek sztálini deportációiban (*The Deportation Men*, 1999), elítélt bűnözők történetét (*Save Our Souls*, 2000) stb.¹³ Karusoo szerint a színészeknek nem kell átélniük (Sztanyiszlavszkij módszerének értelmében) az általuk bemutatott egyének élettörténetét, hanem elő kell hívniuk ezeket, klasszikus fényképészeti értelemben, napvilágra kell hozniuk őket. Amennyiben a színészek valódi emberek beszédét és viselkedését imitálják, ez a játékstílus a hagyományos realiztikus stílusra hasonlít. Mindez a színész által reprezentált egyén fikcionalizálásához vezet. Ami pedig a nézőket illeti, a dokumentarista előadásokkal kapcsolatos elvárásait és észleléseit nagymértékben befolyásolja a reprezentált személyekkel kapcsolatos előzetes tudásuk, illetve az, hogy a karaktereknek élő megfelelőik vannak a valódi életben.

A színészek szempontjából egy kissé eltérő a helyzet, amikor a saját élettapasztalataikról kell beszélniük a színpadon. A *The Lives* (Tartu New Theatre, 2009, rendezte Andres Keil) című előadásban két fiatal színésznő észtországi és orosz prostituáltak önéletrajzi történeteit adták elő, de az igazságosság nevében, mint mondták, saját élettörténeteiket is elmesélték a közönségnek. A nézők nagy valószínűséggel teljesen autentikusnak fogadták el ezeket a történeteket, főként azért is, mert az autentikusságot egy szokatlan eljárás is kihangsúlyozta: minden nézőnek titoktartási egyezményt kellett aláírnia, meg kellett ígérnie, hogy nem fogja nyilvánossá tenni az elhangzott személyes információkat.¹⁴

A *The Lives* című előadás kapcsolódási pontként szolgál a játékstratégiák következő csoportjához. Ebben a színész „önmagát adja”, míg a fikciós karakterek felbomlanak és eltűnnek.

Játékstratégiák II.: „önmagunknak lenni”

Mit jelent az, hogy valaki „önmaga”?¹⁵ Világos, hogy nem elégséges feltétele ennek, ha valaki a saját neve alatt játszik. Bár a saját név erős jelölő, amely azonosítja a személyt, mindez nem szolgáltat további információkkal az illetőről. Igaz, hogy ez a jelölő koherenciát vihet az olyan színpadi előadásokba, amelyekben a színészek gyors egymásutánban, felváltva használnak különböző játékstílusokat. Bármit csinálnak a színészek – szkeccsek, improvizációk, tánc, ének stb. –, saját nevükkel jelzett személyiségük köti össze cselekvéseiket. A színész teste alapozza meg a színpadi jelenlét formáit, és köti ezeket a formákat össze. Talán mondanom sem kell, hogy a test igen komplex jelenség. David Graver nem kevesebb, mint hét különböző módját adja meg a színész testi jelenlétének: „A színészek (kisebb-nagyobb mértékben tevékenységeik, megjelenésük és történeteik alapján) karakterek, performerek, kommentátorok, szereplők, társadalmi-történeti

¹³ Alvis Hermanis lett rendező darabja, a *Graveyard Party* (2010) a lett temetkezési kultúráról szóló szövegekből állt össze, és sok szempontból hasonlít Karusoo színházára.

¹⁴ Lásd Anneli Saro: Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis. In: *Methis*, no. 5–6, 2010.

¹⁵ Az „önmagunknak lenni” témájáról lásd Henri Schoenmakers: Being oneself on stage: Modalities of presence on stage. In: *Playing Culture: Conventions and Extensions of Performance*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2013.

csoportok tagjai, fizikai testek és magánbenyomások fókuszpontjai.”¹⁶ Graver erős érveket hoz fel a leszűkítő színész-karakter dichotómia lebontásának érdekében. Én magam egy kissé eltérő megközelítést fogok használni ebben a témában. Amennyiben a színészi alakítást pszicho-fizikai gyakorlatnak tartjuk, amelyben elválaszthatatlan egymástól a test és az elme, a színész világnézete és élettapasztalata legalább annyira lényeges, mint a fizikai teste. Ennek megfelelően (és különös tekintettel a színész önreprezentációjára) az alábbi klasszifikációt az identitás fogalmára fogom alapozni.

Az identitás többretegű konstrukció, amely társadalmi, kulturális, etnikai, gender stb. identitásokat foglal magában, mindezek pedig a privát személyiségben, vagyis az adott személy különös individualitásában gyökereznek. Magától értetődő, hogy ezek a különböző rétegek egymással elválaszthatatlan módon összekapcsolódnak. Ennek ellenére különféle játékstratégiákat különböztethetünk meg annak alapján, hogy az identitás melyik rétege bennük a domináns. Ha tehát közelebbről megnézzük a dolgot, az „önmagunknak lenni” gyakran a színészi identitás különböző rétegeinek játékos felfedezését és megmutatását jelenti. Nem csoda, hogy ezek a stratégiák gyakran olyan színházcsinálással párosulnak, amely a színész szerzőiségére alapoz (pl. a devised theatre).

Hadd hozzak fel pár példát. A színész meghatározott értékrenddel és politikai szimpátiákkal rendelkező állampolgárként jelenik meg minden olyan esetben, amikor állást foglal a színpadon társadalmi vagy politikai kérdésekben. Ilyen esetekben a játék ambivalenciájának köszönhetően sokszor nehéz kitalálni, hogy a színész komolyan beszél, vagy sem. Jó példája ennek az *Unified Estonia Convention* című előadás (lásd a 11. lábjegyzetet), amely tulajdonképpen szimulált politikai esemény volt. A színészek populista beszédeket mondtak fel, amelyek nem tükrözték a valódi véleményüket, de eléggé meggyőzőek voltak ahhoz, hogy a nézőknek legalább egy részét elbizonytalanítsák azzal kapcsolatban, hogy szerepeket játszanak, vagy saját véleményüket adják elő. A valódi politika és politikai performansz közötti határ megállapítását tovább nehezítette, hogy megjelent a színen és beszédet mondott pár politikus is, mint például az Európai Parlament egy tagja, aki korábban igazságügyi miniszter volt. Az előadás mint olyan ugyanakkor világosan képviselte a NO99 kritikai attitűdjét az észtországi politikai pártokkal szemben. Számos feminista és meleg előadás választja témájának a nemi identitás kérdését, és megkíséreli szétbontani a maskulinitás és feminitás megszokott reprezentációit, bírálva a nemi szerepeket és sztereotípiákat. A feminista színház egyik észt példájaként említhető a *PostUganda* (Von Krahl Theatre, 2009) című előadás, amelyben Riina Maidre és Maike Lond színésznők úgy ironizáltak a női szexualitásról, hogy közben dalokat és stand-up comedy stílusú jeleneteket adtak elő. Az előadásban helyet kapott a színészek szándékos tárgyiasítása is, szerepelt benne provokatív, sőt zaklató flörtölés egy véletlenszerűen kiválasztott férfi nézővel, illetve a női hisztéria megjelenítése stb.

Az úgynevezett etnikai örökségen alapuló színház a nemzeti (etnikai) identitás kérdését célozza meg. Az „etnikus” színház folklórnyagon alapul, ahelyett azonban, hogy egy archaikus világot jelenítene meg, inter- és intrakulturális stratégiákat alkalmaz az identitás újradefiniálásának érdekében. A hagyományos kultúrával szembesülő színészek játékos módon reflektálnak arra a viszonyra, amely ehhez az örökséghez köti őket. Ennek a stratégiának egy friss példája a *How to Sell a Seto?* (2012, rendezte Anne Törnpu) című előadás, amely egy délkeleti észt régió, a Setumaa hagyományos kultúráját veszi alapul. Ezt a kultúrát manapság két egymásnak ellentmondó erő feszíti szét: egyrészt az etnikus autenticitás megőrzésének vágya, másrészt a külföldiek érdeklődésére számot tartó Seto kultúra marketingjétől remélt profit. Az előadást létrehozó két fiatal színész ironikus távolságot tartott mindkét irányzattól, miközben arra törekedtek, hogy a saját identitás tudatos felépítését segítsék elő.

¹⁶ David Graver: *The Actor's Bodies in Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. II., Routledge, London and New York, 2003. 159.

Valahányszor nyíltan felhasználásra kerülnek magánjellegű tapasztalatok, a színész egyedi személyisége kerül a figyelem középpontjába. Ez történik akkor, ha személyes történeteket mesélnek el a közönségnek (például a fent említett *The Lives* című előadás esetében). A *Tiina Tauraite's Tractor* (2013) egy több helyszínes szólo produkció volt, amelyben a színész egy mezőgazdasági középiskolában folytatott tanulmányairól mesélt, miközben a háttérben egy vadonatúj traktor képezte, amellyel a színész az előadás helyszínére érkezett. Az előadás vonzerejét főként a színészi és mezőgazdasági tevékenység között létrejövő meglepő és disszonáns kapcsolat adta.

Végül lehetséges az is, hogy a hivatásos identitás rétege válik hangsúlyossá, ami azt jelenti, hogy a színész sajátos képességekkel és tehetséggel felruházott színházi alkotóként jelenik meg. Hasonlóan más olyan előadásokhoz, amelyekben a színész „önmagát adja,” a színpadi tér ebben az esetben elsősorban játéktérként, a színész munkakörnyezeteként jelenik meg, a színészek pedig kevésbé fikciós világok létrehozói, hanem különböző játéksituációk kitalálói és elrendezői lesznek. Ennek során a színészek felhasználhatnak fikciós karaktereket, de a fikciós karakterek és világok darabkái csupán a játék kellékeként szolgálnak. A fikciós elemek alárendelődnek annak, amit én meta-színészi intenciónak neveznék: a színészi alakítás ontológiai, fenomenológiai, etikai és egyéb implikációinak megkérdőjelezése, a művészi kifejezés és a nézőkkel való kommunikáció lehetőségeinek és lehetetlenségeinek feltérképezése, a színészi kihívások stb. Az önreflexív színészi alakítás a kutatásként értelmezett színészi gyakorlat határait súrolja. Valamilyen értelemben lehetséges még szerepről beszélni, de a színészek valójában „a színész szerepét” játsszák el. Míg a fikciós szereplők megtestesítésére a „negyedik fal” mögött kerül sor, a színész szerepének eljátszása ilyen módon nem történhet meg, mivel színészként jelen lenni a színpadon szükségképpen maga után vonja azt, hogy mások néznek engem. Ezért aztán ez a stratégia feltételezi a nézők jelenlétének és az előadásban játszott központi szerepüknek tökéletes tudatosítását. Juhan Ulfsak szólója, a *Hamlets* (Von Krahl Színház, 2006, rendezte Alexander Pepelyaev) elsősorban a színjáték és a színész személyiségének a tanulmányozásáról szólo performansz volt. A cselekmény elemei és a *Hamlet*-ből vett rövid szövegkivonatok mind ebben csupán eszközök voltak. Az előadás különböző módon szedte szét és rakta újra össze, megsokszorozta és fragmentálta a szerep eljátszásának aktusát. A színész élő testét kivetített videoképekkel és élettelen tárgyakkal kombinálták és helyezték ellenpontba, Ophéliát például egy szövőszék szimbolizálta. Az egyik jelenetben Ulfsak először gondosan felépítette a hangaláfestést: hangokat és zajokat hozott létre (például kulcsokat csörgetett egy mikrofon előtt), és pár rövid mondatot is felmondott. Mindezek után lejátszott egy három néma karaktert tartalmazó jelenetet, miközben a színpadi történetet az éppen rögzített hangaláfestéssel szinkronizálta. Ennek köszönhetően létrejött egy fikciós kontextus, amelyben a csörgő kulcsok a csészéhez ütdő teáskanál hangját jelölték. A dekonstruktív alakítás a színpadi megjelenítés lecsupaszított mechanizmusát mutatta meg.

Egy másik szólo performanszban, az *In the end everybody is happy and if not, then it's not the endben* (2012, NO99), Rasmus Kaljujärvi előre megírt karakter nélkül játszott. A bohóc emblematikus szerepét vette fel, és a színházi kommunikáció határainak és lényegének feltárása érdekében lemondott mind a saját arcáról, mind pedig a beszédről (csupán artikulátlan hangokat adott ki. Az alkotót az érdekelte, hogy vajon képes a magányos színész intim, személyes kapcsolatba lépni a nézőközönségével. Az ilyen és ehhez hasonló játékstratégiák a színész „valódi énjének” tudatosítását segítik elő, illetve a színészi személyiség kibontakoztatását. Különös figyelmet érdemel az improvizáció – a stratégia, ami a játék mint szabad, spontán tevékenységhez leginkább kapcsolódik. Improvizációt általában alkalmaznak a próbafolyamat során, de úgy tűnik, hogy a tulajdonképpeni színházi előadásokban ez sokkal kevésbé elterjedt. Az előkészítetlen kollektív improvizáció, amely egyszerre teszi próbára a színész alkalmazkodóképességét és a kölcsönös kommunikáció gyorsaságát, természetesen kockázatos vállalkozás, hiszen az előadás fölött ál-

landóan ott lebeg a kudarc veszélye. A véletlen és kockázat által irányított szabad improvizáció élénken demonstrálja, hogy a játék nem más, mint „bizonytalanságot generáló gépezet”.¹⁷

A *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (NO99, 2009) című darab a színjátszás és performansz ellentétére, illetve kapcsolatára reflektált. A kiszámíthatatlanság és a megismételhetetlen képek gondolata úgy jelent meg a darabban, hogy az egyik központi jelenetét a helyszínen improvizálták. Az improvizált szekvencia két szabálynak kellett eleget tgyen: a játéktér egy elképzelt városi főtér volt, amelyen emberek találkoznak egymással (főhajtás volt ez Peter Handke előtt), a jelenetnek pedig úgy kellett véget érnie, hogy az egyik színész kutyaemberré változik át (főhajtás Oleg Kulik előtt). A cél – amely néha sikerült, néha nem – egy olyan áramlásélmény létrehozatala, amelyben a dolgok látszólag önmaguktól történnek meg.

A „helyszínérzékeny performanszhoz” hasonlóan az itt tárgyalt stratégiák csoportját „színész-érzékeny” játéknak nevezhetjük.¹⁸ A játék által a színészek megtanulják rugalmasan kezelni az állandó konstrukció-dekonstrukciónak kitett identitás problémáját. Azt állítom, hogy a „színészi személyiség” (vagy más szóval a hivatásos rétege az identitásnak) minden önreprezentációra alapuló performansz esetében alapvető: az identitás bármely rétegét emeli ki a színész, legyen az társadalmi, gender- vagy bármely más csoportidentitás, nem lehet másképp érzékelnünk őt, mint színészt. A közönség a színész professzionális fölényét és színpadi karizmáját értékeli, de ugyanakkor személyes életében is érdekeltté válik, amennyiben a színészek egyben nyilvános szereplők is. A színészérzékeny performansz változó mértékben továbbra is feltételezi a fikcionalitást: fikcionális karaktereket használ, vagy olyan retorikai eszközöket, amelyek a személyes történet alakításában segítenek stb. Az „önmagunknak lenni” típusú alakítás mindenestre az autentikus önkifejezés hatását kelti. A közönség válasza leginkább azon múlik, hogy mennyi előzetes tudás áll rendelkezésére a színész magánéletéről, politikai nézeteiről stb. Mindez hatással van arra, hogy hogyan értelmezzük a performansz ambivalens elemeit.

Játékstratégiák III.: a performatív cselekvés

A fent említett *How to Explain Pictures to a Dead Hare* című előadásban volt egy hosszú, szöveg nélküli jelenet (utalásként Christo environment-művészeti munkáira): a színészek nagy óvatossággal összecsomagoltak minden színpadon jelen levő kelléket, felhúzták a magasba és hagyták, hogy a csomag a fejük fölött lógjon. Közben minden racionális jelentéstől mentes fizikai cselekvéseket vittek végbe, majd kortárs táncrészleteket játszottak el, létrehoztak egy hanginstallációt, tornagyakorlatokat végeztek stb.

Itt érkezünk el a harmadik játékstratégiához, amely a legközelebb áll skálánk valós, reális pólusához: cselekvéseket végbevinni anélkül, hogy valaki mást próbálnánk megtestesíteni. Itt már nincs szó sem fikciós karakterekről, sem önkifejezésről, bár még mindig szükség van bizonyos szakmai képességekre. Ezt a típusú színpadi viselkedést elsősorban olyan hibrid formákban találjuk meg, amelyek a színházat, performansz-művészetet és/vagy kortárs táncot kombinálják. Nem-konvencionális viselkedéstípusok, mint például egy felöltözött nő mosakszik, vagy a színészek sietve sárgarépat hámoznak, amit majd a színpadra dobnak (a példák a NO99 produkcióiból származnak), különösségükből fakadóan képekként működnek – ez pedig a maga során annak köszönhető, hogy hiányzik mindenféle narratív kontextus. Más esetekben a színészek hétköznapi cselekvéseket végeznek olyan módon, ami a gesztusok pontosságára, szépségére hívja fel a figyelmet. E játékmód befogadásakor az intellektuális értelmezés helyett inkább az élénk észlelési tapasztalatok, illetve az affektív reakciók a hangsúlyosak. A megvalósított cselekvések a

¹⁷ Anne Tünpu: *Trikster loomas maailma ja iseennast*. PhD thesis, Estonian Academy of Music and Theatre, Theatre School, Tallinn, 2011. 58.

¹⁸ Pauliina Hulkko a „performer-érzékeny” terminust használja az olyan gyakorlatokra, amelyek a performer sajátos testjelenlétének alapulnak. Lásd Pauliina Hulkko: *Liha tiskiinj ja ruumiita permannolle*. In: *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skeene*, Like, Helsinki, 2011.

színházban az előadás során felhasznált különböző játékmódok alkalmazásával, összekapcsolásával jönnek létre. A fizikai cselekvéseket gyakran csoportokban végzik el a színészek, ez pedig bonyolult ritmikus mintázatokat vagy koreografált szekvenciákat eredményez. A játékkeretnek köszönhetően a színpadi játéknak ez a módja olyan jelentéseket és effektusokat hoz létre, amelyek különböznek a színpadon reprezentált hétköznapi cselekvésektől.

A kontinuum valóságpólusához még közelebb áll az, amikor technikai feladatokat végeznek a közönség előtt. Ezeket általában nem a színészek, hanem a kiegészítő személyzet végzi, díszletelemeket mozgatnak, esetleg látható, ahogy az operatőr filmezi a színészeket. Míg a színészek esetében a feladatok elvégzésére fókuszálunk, a színpadon megjelenő kiegészítő személyzet vagy operatőr, bár nem láthatatlan, de nem is kerül a figyelem középpontjába. Ez valószínűleg azért van, mert nem rendelkeznek jelenléttel, karizmával, nem illenek bele a szűk értelemben vett színész kategóriájába. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy játékosoknak kell tekintenünk őket is, hiszen részt vesznek a játék világának felépítésében. Lehetséges persze az is, hogy színészek végeznek technikai feladatokat, például a színész is kezelheti ideiglenesen a felvevőgépet. A fent említett *Hamlet*-ben ötletes módon reflektáltak arra a tényre, hogy a színészek és nem színészek közötti megkülönböztetés konvención alapul. Míg Ulfsak hétköznapi ruhát viselt, az egyik számítógép-kezelő látványos történeti kosztümben jelent meg egy rövid időre a színpadon (hogyan átadjon egy kardot Ulfsaknak).

Záró megjegyzések

Nemrég részt vettem egy nyilvános megbeszélésen, amelynek a színészi alakítás a kortárs színházban volt a témája. A beszélgetés során felszólalt egy észt független társulat ismert színésznője, és kijelentette, hogy ő „színésznek” és nem „performernek” tartja magát, mivel szilárd meggyőződése, hogy a „színház” konceptuális mezejét ki kell terjeszteni olyannyira, hogy az magába foglaljon új típusú színpadi viselkedéseket, attól függetlenül, hogy ezek mennyire esnek közel a performansz-művészetekhez. Minthogy egyetértek az álláspontjával, ebben a tanulmányban megkíséreltem a színházi alakítást a játék jelenségével összefüggésbe hozni. A játék fogalma lehetőséget biztosít arra, hogy rugalmas módon közelítsük meg az alakításban szerepet játszó valós és fikciós elemeket. A színész (valós személy) és karakter (fikciós entitás) ellentétét meghaladva a játékként felfogott alakítást egy olyan kontinuummodell mentén írhatjuk le, amely különböző játékstratégiákat tesz lehetővé, illetve többféle létezésmodot kínál a színész számára. A kontinuumon belül folyamatos feszültség jön létre a fikcionális és valós között. Ezek viszonya annak függvényében változik, hogy milyen játékstratégiákat alkalmaz az adott előadás, és igen bonyolult lehet a darab belső ambivalenciája miatt. A játék mindig feltételezi az általa létrehozott fikciós világtól való eltávolodást. A színésznek megvan a lehetősége arra, hogy a játék során nem-hétköznapi, de nem is föltétlenül fikciós helyzeteket hozzon létre. A spektrum két végletét azonban – egyfelől a fikciós karakterrel való teljes azonosulást, másfelől az egyszerű magán-személyként jelen levő színészt – nem lehet, vagy csupán rövid időre lehet megvalósítani. Nem valószínű, hogy az alakítás visszafordíthatatlan módon át fogja lépni a valóság határát. Hasonló módon a nézők sem csakis fikciós karakterként vagy kizárólag a fikciós keretből kilépő szereplőként tekintenek a színészre. Azt lehetne mondani, hogy a játék azon túl, hogy magával ragadja a játékosokat, tudatosítja a színészekben és nézőkben egyaránt a színházban felvett sajátos pozíciójukat.

Fordította: Seprődi Attila

Eredeti megjelenés:

Luule Epner: *What do actors do in contemporary theatre?* Nordic Theatre Studies, vol. 26, no.1, 20–31. A fordítás a Nordic Theatre Studies engedélyével készült.

Boros Kinga

KÉNYELMETLEN SZÍNHÁZ

A Krétakör Színház 2004-ben bemutatott, SMS-hírekre alapuló *FEKETEország* című előadásának egyik utolsó jelenete az iraki Abu Ghraib börtönökben történt fogolykínzásokat dolgozta fel. Miközben a teátrális keretet mindvégig érzékelő néző tudta, hogy a színpadon látott abúzus „mintha” történik, és az öröklet alakító színészek nem okoznak valós testi sérülést a foglyokat alakító színészeknek, saját teste mégis irtózással reagált a másik test kínjaira. Amikor az egyik börtönört alakító színész valakit a közönségből arra kért, hogy tartsa a videokamerát, amellyel a színpadi szituáció szerint a foglyok megaláztatását filmezték (és felnagyítva, a pucér testekre ráközelítve kivetítették a díszletszoba falára), akkor kettős minőségében szólította meg. Mint nézőt és mint társadalmi lényt.¹

A néző előtt két lehetőség állt. Elfogadja a kamerát, és együttműködik a kínzókkal, vagy az előadott szörnyűségek elleni tiltakozása jelül visszautasítja, esetleg másképp szabotálja a helyzetet, például átveszi a kamerát, de nem a színészekre irányítja az objektívet. Jól nevelt nézőként aláveti magát a rendezésnek, vagy játékrontóként tönkreteszi azt. De vajon eldönthető-e teljes bizonyossággal, hogy ebben a helyzetben mi az, amit a rendezés tőlünk elvár? Engedelmisséget vagy cselekvést? És mi a fontosabb, hogy a minket vendégül látó alkotók elvárásainak megfeleljünk, bármi legyen is az, vagy hogy a színházi előadás többi szereplőjét, színészt, nézőtársat ignorálva felrúgjuk a színházi alaphelyzetet, és magunk is cselekvővé válunk? Vajon nem úgy járunk, mint az az egyszeri néző, aki meg akarta menteni Desdemonát az őt fojtogató Othellótól? Ellenkező esetben nem esünk a néma cinkosság bűnébe? Mérlegelésre nem volt idő.

(fáj, ha látom?)

A színház, amelynek kapuján belépve hagyományosan jó szórakozást kívánunk egymásnak, ma már egyre többször választ olyan teátrális formát, amelyben le kell mondanunk a passzív nézőség kényelméről. Anélkül, hogy új szakkifejezést kívánnék alkotni, nevezzük kényelmetlen színháznak, és mindenekelőtt járjuk körül azt a kérdést, amelyet a bevezetőben már érintettünk: mi hozhatja létre a *tetszést* az olyan műalkotás-esemény kapcsán, mint a *FEKETEország* korábban leírt jelenete, amelyet a befogadó szempontjából válsághelyzetként azonosítunk?

Az avantgárd színházról érkekezve Jákfalvi Magdolna színházteoretikus „a hagyományból fakadó *voluptas*” (gyönyörködtetés) és „a konvenciótágító *curiositas*” (kíváncsiság) az utóbbi javára kibillenő egyensúlyjátékában nevezi meg a választ arra a kérdésre, hogy „miért nézi valaki azt a

¹ Jelen tanulmány a *Kényelmetlen színház*. Politikusság napjaink román és magyar színházában című, 2014-ben a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen megvédett doktori dolgozatom kivonata.

másikat, aki maga helyett valaki mást játszik? (...) mi adja a nézés örömét?”² Jákfalvi az öröm műfajspecifikus tulajdonságainak ered nyomába, és a néző fizikai korporalitásán át értelmezett befogadói mechanizmus kapcsán felteszi a kérdést: „Vajon az a jó nézés, ami fáj?” Ugyanezt kell kérdeznünk a kényelmetlen színházról beszélve is.

(go with the flow)

Lépünk egyet hátra a csak a színházra jellemző örömtől, és keressünk egy általános definíciót erre az érzésre. A Csíkszentmihályi Mihály pszichológus és John J. MacAloon antropológus *flow fogalmát* kölcsönvevő Victor Turner kultúranropológus szerint a tökéletes élményben – használjuk ezt a kifejezést az öröm szinonimájaként – „nem a csapatmunka, hanem az együtt/ét a fontos”³, a *communitas*. Ez az „Egységes Mi”⁴ liminális jelenség, vagyis átmeneti a szónak abban az értelmében, hogy ideiglenesen, egy saját külön időben fennálló, és abban az értelmében is, hogy átváltozást hoz.

Az átváltozás „viszont sokak számára sokkal inkább a bizonytalanság tetőpontja”⁵, azaz fájdalmas, de legalábbis kényelmetlen – s ezzel máris feloldottuk azt a látszólagos ellentmondást, amely a kényelmetlen színház nézőjének örömeire vonatkozott. A saját külön idő a rítus ideje, „amelyben kicsi a különbség (...) múlt, jelen és jövő között.”⁶ Turner maga is ezzel kapcsolja össze a *communitast* mint totális találkozást: „Van-e valami valóságalapja, vagy csupán az emberiség tartós képzelgése, valamiféle kollektív visszavágyódás az anyaméhbe?”⁷ A *flow*, az áramlat autenticusságát nem a mindig különböző tartalom adja, hanem maga az élmény az (ön)cél, amelynek érdekében „az ember kulturálisan olyan szituációk teremtésére törekszik, amelyekben az áramlat megindulhat.”⁸ Turner szerint az áramlat a törzsi társadalmak esetében a rituáléban jött létre, az ipari forradalom óta viszont átkerült a szabadidős műfajokba, például a művészetekbe.⁹ Elmondhatjuk tehát, hogy amikor a színház műfajspecifikus örömelehetőségéről beszélünk, akkor tulajdonképpen az ember „fajspecifikus” örömképességét és -vágát firtatjuk.

(a felelős(s)ég esztétikája)

Az áramlat lehetőségét és a bizonytalanság tetőpontját egyaránt magában hordozó válsághelyzetként írható le Marina Abramović 1975-ös *Lips of Thomas* című performansza, amelyből kiindulva Erika Fischer-Lichte a performativitás esztétikáját levezeti. A performativitás esztétikája egyes kortárs műalkotások eseményszerűségének megragadásához keres új értelmezői horizontot és találó fogalmakat. De talán nem is értelmezésről kellene beszélnünk, hanem érzékelésről, átérzésről és átváltozásról, hiszen a performativitás sajátossága pont abban rejlik, hogy érvényteleníti az előadásra vonatkozó bevett kategóriáinkat: az expresszivitást mint alkotói cselekedet és a kifejezett tartalomból az értelmezés útján történő jelentésképzés befogadói aktusát. „Az előadás nem attól a műtől válik műalkotássá – *esztétikai* tárggyá –, amely alapján létrejön, hanem az esemény révén, amiként lezajlik.”¹⁰ A történő esemény természete a kiszámíthatatlanság, az átmenetiség. A hagyományos színháztól eltérően, amelyben a színésznek az előadás idejére mintegy fel kell adnia saját identitását, hogy átmenetileg másikat öltön magára, a néző pedig a felfüggesztett hitetlenség idejére változatlanlanként konzerválja önmagát, az eseményként

² Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 10.

³ Turner, Victor: *Határtalan áramlás* (ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó). Kijarat Kiadó, Budapest, 2003. 41–42.

⁴ Utal Martin Buberre Turner, uo., 39.

⁵ Uo., 39.

⁶ Uo., 49.

⁷ Uo., 38.

⁸ Uo., 52–53.

⁹ Uo.

¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 45.

artikulálódó színházi előadásban a néző átmeneti állapotba, krízisbe kerül. A performativitás társalkotóvá teszi a nézőket, akiknek többé lehetetlen semlegesnek maradniuk: az észlelés biztonságos távolságát felváltja a test (egyszersmind a saját test, a saját érzések) közvetlen érzékelése. „A színház az esztétikai tapasztalat mint érzékszervi, testi tapasztalat paradigmájává változik.”¹¹ Hans-Thies Lehmann szerint az észlelés és a személyes tapasztalat a mediális közvetítésben elszakadt szálainak újrafonása, a megszólítás-válasz viszony újrakötése által a színház nem csak esztétikai, de etikai-politikai dimenziót is nyer. „A politika (...) [a színház] számára a *jelhasználát* módjában alapozódik meg. A színház politikája az *észlelés politikája*. (...) amelyet egyszersmind a *felelősség esztétikájának*¹² is nevezhetünk.”¹³ Nemcsak arról van szó, hogy feloldódik az esztétika és a politika közti látszólagos ellentét, hanem arról, hogy a „kizárólag az együttes testi jelenlét által lehetségessé váló szerepváltás [által]”¹⁴ a performativitás esztétikája egymásba játszatja „a művészetet, a társadalom életvilágát és a politikát.”¹⁵

(politikus színház)

Mit jelent ebben a kontextusban a politika? „Politikaiak azok a kérdések, amelyeknek közük van a társadalmi hatalomhoz” – szögezi le a szó köznapi használatú értelménél tágabb jelentését Lehmann.¹⁶ A műalkotás politikai jellegét, vagy használjuk inkább Kiss Gabriella színházteoretikus magyarázatát, amely világosan megkülönbözteti a lehmanni terminust Piscatorétól: a műalkotás politikusságát¹⁷ nem a politikai élet tematizálása adja, „hanem *előadasmódjának* implicit tartalma.”¹⁸ A politikus színház ahelyett, hogy hangszórójává válna valamely, bármely, mégoly nemes politikai eszmének is, felfüggeszti, megszakítja a politikai diskurzust.¹⁹

Hogyan jön létre ez a megszakítás, és hogyan tehet szert ilyen felforgató hatásra egy esztétikai mű, amely önmagát nem politikai szereplőként azonosítja? Amelynek tehát nem célja a politizálás mint a hatalom megszerzéseként és megtartásaként definiálható tevékenység. „Az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti formák előállítására és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítására közötti minden közvetlen viszony felfüggesztésének hatékonyságát jelenti” – állítja Jacques Rancière.²⁰ A rancière-i disszenszus, „a szabályszerűség megszakítása teszi lehetővé, hogy észrevegyük a szabályt (...) – mint a csoda a természetet, a kegyelem a törvényt, a happening a mindennapokat.”²¹ Vagy mint az ünnep, amely a mindennapokból egy közös együttlét időt megszüntető örök jelenébe emeli át minden résztvevőjét, tehetjük hozzá Hans-Georg Gadamer filozófusra hivatkozva, aki Lehmannhoz hasonlóan a színház rituális gyökereiben látja annak mai lehetőségeit is: a vallásos tartalmától kiürült kultusz valósága is az al-

¹¹ Uo., 67.

¹² A magyar kiadás itt nem tudja értékén visszaadni a német megfogalmazást: „*Ästhetik der Verantwortung*”. (Lehmann 1999, 471) Avagy: „*aesthetic of responsibility (or response-ability)*” (Lehmann 2006, 185) – fordítja angolra Karen Jörs-Munby a kifejezést, amely egyszerre jelent válaszkészséget és felelőséget: a *felelő(s)ség* esztétikáját.

¹³ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 223–224.

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 57.

¹⁵ Uo., 68.

¹⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 211.

¹⁷ Vö. Piscator, Erwin: *A politikai színház* (ford. Gál M. Zsuzsa, valamint: Kiss Gabriella). Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963. 2007. A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17>. Letöltés: 2014. augusztus 29.

¹⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 214.

¹⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben*. Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin, 2002. 17.

²⁰ Rancière, Jacques: *A felszabadult néző* (ford. Erhardt Miklós). Múcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. 42.

²¹ Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben*. Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin, 2002. 17.

kotás, „a felemelkedés egy átváltozott létezésbe.”²² A rítusból kinövő korai színház a társadalom köznapi, normális működését garantáló tiltásokkal foglalkozik, pontosabban azok törvénysértő formáival: a halál (gyilkolás) és a szexualitás (incesztus) tabuival, amelyekben a saját test természetes választóvonalai tépnek fel.²³ A mai társadalom kvázi tabuinak megszegése is az erkölcs és a józan ész határait feszegeti és vált ki ezáltal irracionális félelmet, hiszen amikor a tiltást még oly ideiglenesen is feloldjuk, fennáll a veszély, hogy a rend esetleg nem áll többé vissza.²⁴ Így értelmezhető a rizikó esztétikájának lehmanni fogalma: „Mivel a színház megőrzött valamennyit a rítusból, és a színházi pillanat kiemelten társadalmi, általa létrejöhet a tabu érzelmi kifejtése.”²⁵ A tabudöntés, avagy a disszenszus nem ellenzéki tartalmával kérdőjelezi meg az érzékelhető tények evidenciájaként azonosított hatalmi viszonyokat, hanem azáltal, hogy „több érzékelési rendszer konfliktusát”²⁶ idézi elő. Fontos kiemelni tehát, hogy a tabudöntés autentikusságát nem a dialektikussága adja, nem az, hogy valami ellenében történik, hanem az evidenciától való olyan eltérés, amely ugyanazt másképp, átstrukturálva, új elgondolásban mutatja fel. Az evidens hatalom nemcsak a jogi vagy fegyveres hatalomra (államhatalomra, meghatározó politikai erőkre) vonatkozhat, de az olyan öntudatlanul működtetett rendre is, mint például a színház bevett gyakorlata és olvasata. A színészek és nézők egyidejű, egyazon térben megvalósuló jelenlétét, az önmaga sajátos medialitását önreflexíven használó színház a „megszakítás esztétikájában” a befogadás olyan módját provokálja ki, amelynek során „a néző szabadon kalandozó tekintete (...) teremt meg a saját előadását.”²⁷

(anti-történelmi dráma)

Ha a színház nem kínálja tálcán a koherenciával felruházott kerek egész valóság illúzióját, ha elmarad a nagy narratíva és az azzal járó katarzis, akkor a néző rádöbben: a valóság önmagában nem rendelkezik teleologikus értelemmel. A Yorick Stúdió *20/20* című előadása az erdélyi magyarság egyik Nagy Elbeszélését, a fekete márciusot vitte színre, ám anélkül, hogy megkísérelte volna egységes történelemként elbeszélni, történelmi dráma formájába önteni azt. A történelmi dráma műfaja a 18. század történelemszemléletét és világvégképét viseli magán: „Egy időnek – és esetleg egy belé állított *nagy embernek* – részletezett, apró képei összerakása segítségével kifejezni az *egész időt* és benne azt a *nagy sorsviszonyt*, aminek az egész történelmi történet csak szimbóluma (...). Olyan képet adni tehát az egész korról, hogy az a maga teljességében erre az egy centrumra legyen vonatkoztatva” – írja Lukács György Goethe *Götz von Berlichingen* című darabja kapcsán.²⁸ A *20/20* mikrotörténetekben fogalmaz, az előadás szövege a klasszikus dramaturgia szabályai szerint igen sok kívánnivalót hagy maga után, hiszen hiányzik belőle a kezdet és a vég, a kettő közt ívelő drámai szükségszerűség. És mégis, pont e szükségszerűség vágya az, ami a befogadói oldalról egyben tarthatja az előadásélményt: a kínzó gyönyör, hogy a narratív kohézió ellenálló színpadi anyag energiamezőjében újabb és újabb összefüggéseket keresünk csak azért, hogy a következő pillanatban le is kelljen mondanunk azokról. A *20/20* mondhatni anti-történelmi dráma, bár a szóhasználatomat ezúttal sem az új szakkifejezés teremtése ambicionálja, csupán arra kívánok rámutatni általa, hogy az előadás kényelmetlen feladatot bíz a befogadóra: maga kell megalkossza az összefüggéseket, ami ebben az esetben nemcsak a mű

²² Gadamer, Hans-Georg: A színház mint ünnep (ford. Szántó Judit). *Színház*. 1995. november. 41.

²³ Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben*. Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin, 2002. 93.

²⁴ Uo., 95.

²⁵ Uo., 100. (Fordítás tőlem.)

²⁶ Rancière, Jacques: *A felszabadult néző* (ford. Erhardt Miklós). Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. 43.

²⁷ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 67.

²⁸ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978. 186. (Kiemelés tőlem.)

értelmezését jelenti, hanem a nemzetiségi kérdésekre adott saját válaszai, idegenképe és végső soron önmaga újragondolását.

Ilyen értelemben minden olyan kortárs színházi előadás, amelyben az észlelés politikája vagy a megszakítás esztétikája által az átváltozást tapasztaljuk meg, *rite de passage*, azaz a színház rítusfunkciójának tesz eleget: élni segít. „Közösségként, színész és néző folyamatosan áramló kölcsönhatásában éljük meg a maga közvetlenségében azt, amik vagyunk és azt, ami történik velünk – és én úgy érzem, ezáltal valóban megtapasztaljuk a színház maradandó ünnepiségét.”²⁹ A kényelmetlen színház tehát kulturális performansz, amelyet „a referenciálissal szemben egyértelműen a performatív funkció dominanciája jellemez.”³⁰

²⁹ Gadamer, Hans-Georg: A színház mint ünnep (ford. Szántó Judit). *Színház*. 1995. november. 43.

³⁰ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 57.

Visky Janka

FELISMERNI ÉS MEGOSZTANI A SZÍNHÁZOKTATÁS ÉRTÉKÉT

Nancy Kindelan *Artistic Literacy: Theatre Studies and a Contemporary Liberal Education* című könyvéről¹

Annak ellenére, hogy jelenleg egyre több munkaadó kér kreativitást és innovációs készséget egy potenciális munkavállalótól, a művészeteken keresztül való oktatás legtöbbször még mindig csupán extrakurrikuláris tevékenységnek számít a felsőoktatásban. Nancy Kindelan könyvében arról érvel, hogy a művészetek, kiváltképpen a színházoktatás univerzális, tudományos és személyes fejlődésre való haszonnal bír, ugyanakkor felhívja a színházoktatók figyelmét tantárgyuk terjesztésének kiemelt fontosságára.

Az amerikai kontextus, az oktatás célorientáltsága és az ehhez szükséges intézményi rendszer áthatja a nyilvánvalóan amerikai közönségnek íródott, de más környezetben is figyelemre méltó könyvet. Az egyesült államokbeli alapképzések célja szociálisan érzékennyé és felelőssé formálni a diákot, ugyanakkor kikövezni a sikeres és produktív élet felé az utat. Kindelan szerint pedig szinte nincs is jobb útja ezen célok elérésének, mint a színházoktatás beiktatása a felsőoktatás általános alapképzésébe (GenEd, General Education).

A könyv bemutatja a pedagógia történetét, beszél a paradigmaváltásokról, arról, hogyan lazult fel az oktatás minősége a huszadik század elején a tantárgyakra való strukturálódásban és hogyan váltak a diákok kulturális írástudatlanokká a 80-as években, amikor már nem a Platón szerinti általános igazságkeresés volt az oktatás alap gondolata, hanem Iszokratész (athéni szónok, i. e. 436 – i. e. 338.) praktikus, előrehaladást szorgalmazó nézete.

Az oktatás történetével párhuzamosan az író végigvezet az amerikai színház történetén is az 1800-as évekbeli szórakoztató, a bevándorlók hazai tradícióit kifigurázó színházról kezdve a huszadik század eleji színházi forradalmon keresztül a mai alkotókig. Az általa kiemelt „forradalmat” az amerikai színház társadalomra való reflexivitása váltotta ki – az új színház megkérdőjelezte az amerikai optimizmust, az amerikai ideált és a kapitalista demokráciát is. Ezzel egyidejűleg az amerikai közönség valós társadalmi szerepet kezdett tulajdonítani a színháznak.

Az oktatás történetével párhuzamosan az író végigvezet az amerikai színház történetén is az 1800-as évekbeli szórakoztató, a bevándorlók hazai tradícióit kifigurázó színházról kezdve a huszadik század eleji színházi forradalmon keresztül a mai alkotókig. Az általa kiemelt „forradalmat” az amerikai színház társadalomra való reflexivitása váltotta ki – az új színház megkérdőjelezte az amerikai optimizmust, az amerikai ideált és a kapitalista demokráciát is. Ezzel egyidejűleg az amerikai közönség valós társadalmi szerepet kezdett tulajdonítani a színháznak.

¹ Nancy Kindelan: *Artistic Literacy: Theatre Studies and a Contemporary Liberal Education*. Palgrave Macmillan, New York, 2012.

A színházoktatásban is előtérbe kerülő iszokratészi utilitarista nézet eredményeként a huszadik század második felében minél professzionálisabb darabokat kívántak létrehozni a színházi képzést nyújtó egyetemeken, ami végső soron kiszakította interdiszciplináris környezetéből és magányos útra ítélte a színházoktatást – a könyv pedig ennek visszafordítására törekszik.

Kindelan mind pszichológiai, mind történelmileg megalapozott érvekkel állítja, hogy a színházoktatás segítségével a diákok elsajátíthatják a logikus érvelés és értékelés technikáit, megtanulhatják érvelésük eredményének egyértelmű kommunikációját, az érvelésükhöz szükséges tények és ötletek gyűjtését, megtanulhatnak egyénileg is és csoportban is dolgozni, fejlődhet problémamegoldó képességük, habitussá válhat az egész életen át tartó tanulás, mélyülhet önismeretük; a közvetlen gyakorlatba ültetés által tudatos tanulókká válhatnak, különböző kultúrákban lesznek jártasok, egyéni és társadalmi felelősségvállalást tanulhatnak, elsajátíthatják a művészeti képek értelmezésének technikáját, moralitást és demokratikus értékeket tanulhatnak.

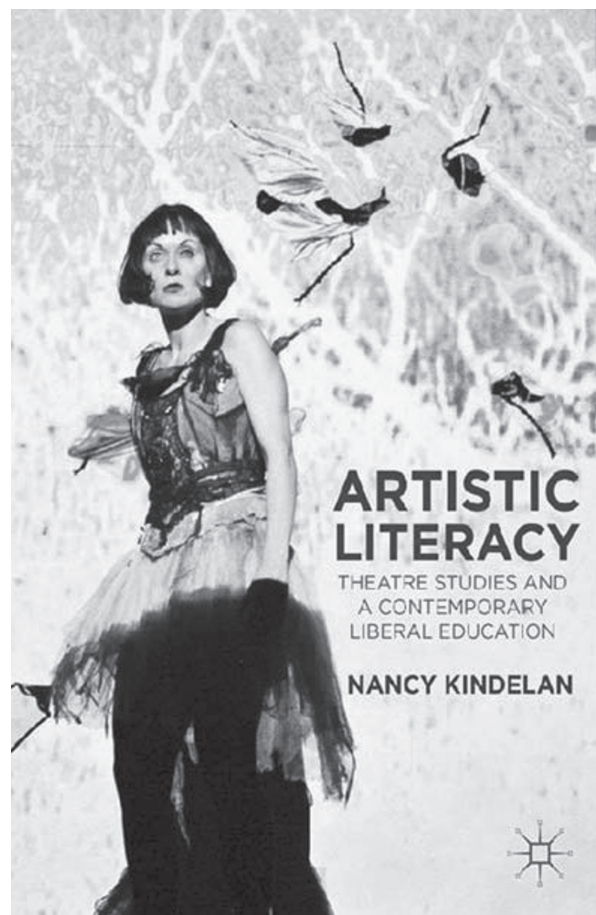
Akárcsak az amerikai felsőoktatás-elméletben, Kindelan érvelésében is kiemelt helyet foglal el a demokratikus értékek átadása és a színház erre való alkalmassága. Mivel a demokrácia fő értéke a szabad dialógus a közügyekről, ez tökéletesen megtestesülhet a színházi előadásban – hiszen a görög színház is erről szólt. Az író John Deweyt idézve egyenlőségjelet tesz a morális elvek és a szociális intelligencia között, ahol a szociálisan intelligens ember az igazi demokratikus állampolgár. Különösen fontos a színház erkölcsi nevelését előtérbe helyezni, hiszen egyes elméletek szerint éppen ennek a hiányára hivatkozva számúzták a színházoktatást az általános tantervből.

Elsősorban a színházoktatókat hívja cselekvésre a könyv. Az író szerint be kell kapcsolódnia az oktatásról szóló konferenciákba, jártassá kell válni az oktatás világában, hogy kellő vizibilitást nyerhessen a színházoktatás és kitörhessen az elszigeteltségéből fakadó lenézettségből. Másodsorban a színházok-

tató karoknak kell interdiszciplinárisabbá válniuk, nyitva más szakok hallgatói, oktatói felé. Ezzel a tudományos szakemberek is hallhatnának a színházoktatás motivációiról és arról, ahogyan ez részt vesz a közösség és egyén formálásában.

Arról, hogy itthon célba érne-e egy ilyen törekvés, nehéz véleményt alkotni. Viszont a gyakorlati, adminisztrációs akadályokat félretéve első lépésként itt is a színház nyitására volna szükség. Jelenleg a nem művészeti vagy bölcsész egyetemeken (mint a politológia) nem áttörő az érdeklődés a színházi előadások iránt, hiszen legtöbbször mindenki a saját tantárgyának elszigetelt világában él.² De a színház pontosan ezt az elszigeteltséget tudná feloldani más szakterületeknek célzott oktatásával, megmutatva mindenhez kapcsolódó képességét.

² A cikk szerzője a Babeş-Bolyai Tudományegyetem politológia szakának hallgatója.



Prezmer Boglárka

A SZÍNHÁZ AJÁNDÉKA?

Kovács Gabriella *Alkalmazott színház és dráma...* című könyvéről¹

Egy lelkes nyelvtanár módszertani kíváncsisága az indítórugója a szakkönyv születésének. Lelkes azért, mert felismeri, hogy az intézményes keretek közt zajló oktatás út- és lélekvesztőiben éppen a lelkesedés a legtörekenyebb. Ez apad el, pedig szüntelen táplálója lehetne a világ és önmagunk felfedezése iránti vágynak. Kovács Gabriella, bevallása szerint, az értelmes tanításért kel útra, a rutin helyett az alternatívát választva. Így ismerkedik meg a reformpedagógia területei kapcsán a személyiség kibontakozására nagy erővel ható csoportjátékokkal és drámatechnikákkal. A közös játékban való részvétel sikerét megtapasztalva halad tovább a nyelvórai alkalmazások kipróbálásáig. Majd ennek szakirodalmát tanulmányozva, az alkalmazott színházi technikák feltárása során a színművészethez érkezik.

Kovács Gabriella könyve pedagógusoknak, színházi embereknek és mindazoknak szól, akik a színjátékból áradó életerőben hisznek. Szól azoknak is, akik még nem ismerik a módszer pedagógiai alkalmazásának előnyeit, vagy nem hisznek benne. A szerző nyolc gondos fejezete rendszerbe helyezi a színházi nevelés, az alkalmazott színház és dráma útját a nyelvoktatásig, teszi ezt a szakterületek elemző

bemutatásával. E végtelenül emberközpontú és gyakorlati módszer tudományos igényű bemutatása nagy szakmai figyelmet kíván.

Óvunk mindenkit attól, hogy a drámával való tanítás módszerét csupán könyvekből sajátítsa el. Javasolt, hogy a tudományos rendszerbe foglalás kéz a kézben járjon a gyakorlati tapasztalással. Mert a drámával tanítás cselekvéses, érzelmdús módszer, a megismerés általa a személyes és a társas élményre fókuszál. A módszer motivációt adhat a kutatáshoz, kíváncsivá tehet a másik ember iránt, előremozdíthat a megértésben, elhelyezhet a közösségben, és megtarthat az életben. Ennek okán sokan tartják a módszeregyüttest a magyar szakterületen szemléletmódnak. Játékosabb figyelmeztetésként pedig: a drámával tanítás veszélyes lehet mindazokra, akik szeretik a kiszámíthatóság biztonságában eltölteni a napjaikat, úgy művelni a szakmájukat.

A bevezetőben a szerző rámutat arra, hogy a színművészetnek a pedagógiára kifejett hatása rendkívül sokrétű. Így a szakkönyv szerkezetében arányosan helyezi el a színész-képzés és a személyiségfejlesztés történeti megközelítését, a színészpedagógia során a kvalitások és kompetenciák kibontását, majd e felhalmozott tudástól vezető utat az alkalmazott színházi formákig; így a tudományos elméletektől eljut a gyakorlatig, melynek kapcsán a nyelvoktatásban alkalmazható drámatechnikákat vizsgálja.

¹ Kovács Gabriella: *Alkalmazott színház és dráma – út a színháztól a nyelvoktatásig*. UArtPress–Mentor, Marosvásárhely, 2014.

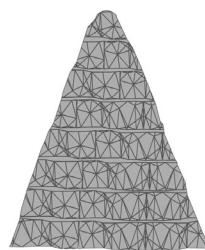
A könyv egyik alapvető gondolata, mellyel külön fejezet foglalkozik, hogy a színjátszás területén felhalmozott tapasztalatok tulajdonképpen azért alkalmazhatók a személyiségfejlesztő munkában, mert a való életben és a színpadon történő szerepvállalás között lényeges párhuzam mutatható ki. John O’Toole drámapedagógust idézi a szerző, aki szerint a való életben játszott szerepeinket „önmagunkról (testünkről és személyiségünkről) kialakult képzeink szelektív megjelenítésén keresztül töltjük be; ezeket az elképzeléseket annak érdekében kell fenntartanunk, hogy megálljuk a helyünket a társadalmi interakciókban” (135).² Emellett Erving Goffman szociológus átfogó elméletét is tárgyalja a fejezet, aki az emberi interakció elemzésében a színházi előadás látószögét alkalmazza.

A 20–21. századból olyan színházi alkotókat sorol a kötet, akik nagy hatással voltak a színészképzés új tendenciáinak alakulására. Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brecht, Brook és Grotowski mellett találkozunk a könyvben Jacques Copeau-val, Joseph Chaikinnal, Ion Cojarral és Ruszt Józseffel is. A francia színházkritikusból lett iskolaalapító, Cocteau valamiféle elvonulásban képezte a társulatát az egyszerű, természetes játék erejére, mert rájött, hogy a színészképzést minél fiatalabb korban kell elkezdni ahhoz, hogy a gyermeki őszinteség megőrizhető legyen a szakmában. Azt is megtudjuk, hogy a Strasberg- és Adler-féle mélylélektani módszert Ruszt József azért tartotta fontosnak, mert a korra jellemző módon a páros arra törekedett, hogy a színész idegrendszeri premisszából reagáljon a szerep követelményeire, eltolva így a korábbi megközelítések érzelmi mezőbeli alakítási hangsúlyait. „Lehet, hogy egyfajta életmódról beszélek, és nem annyira a színházról” (35) – véli Jerzy Grotowski, aki a különféle jártasságokról úgy tartotta, hogy elrejtik a színészt, és megaka-

dályozzák, hogy őszintén, védtelenül tudjon megmutatkozni. Szerinte nagyon kevés az olyan színházi szakember, akinek sikerült egy megfelelően részletes és rendszerezett színészképző folyamatot és gyakorlatrendszerrel kidolgoznia, amelyet módszernek lehet nevezni (36). Viola Spolin neve azért is fontos, mert ő a színészképzésben kipróbáltakat kívánta átterelni az oktatás más területeire. Az volt a meggyőződése, hogy a színházi játékok alkalmazhatóak bármilyen más területen, amely megteremti a körülményeket a részvétel, a kommunikáció és az átalakulás számára. „A régi, oktató színház helyét át kell vennie a – mondjuk úgy, hogy – pedagógiának” (83) – véli a brazil Augusto Boal, aki „elnyomottak színháza” névvel alapította meg társadalmi tudatosságra ébresztő, cselekvésre inspiráló színházát.

Az alkalmazott színház és dráma fogalmát, célját, főbb jellemzőit, a terminológiai kérdéseket, valamint a területhez tartozó színházi formákat önálló fejezetben mutatja be Kovács. Megismerhetjük a pszicho- és szociodramát, a börtönszínházat, a fejlesztő, illetve múze-

KOVÁCS GABRIELLA



ALKALMAZOTT SZÍNHÁZ ÉS DRÁMA

ÚT A SZÍNHÁZTÓL
A NYELVOKTATÁSIG

2 O’Toole angol drámapedagógusnak 1976-ban jelent meg a *Theatre in Education – TIE* c. szakkönyve. Szerinte a TIE igazán azzal járult hozzá a színházi tevékenységformák kibővüléséhez, hogy lehetőséget teremtett a gyerekeknek a létrehozott élménnyel történő aktív találkozásra, ezen keresztül pedig az élménnyel való azonosulásra.

umszínházat és az emlékezés színházat is. Az alkalmazott színház fejlődésben lévő színházi irányzat, mindig valamilyen speciális célú tevékenység, az ezzel foglalkozó szakemberek pedig abban érdekeltek, hogy színházi technikák segítségével érik el céljaikat. Ez természetesen mindenkinél eltérő lehet: informálás, egyesítés, oktatás, tudatosítás stb. Ami viszont közös pont, hogy mindannyian hisznek a dráma erejében, ami képes valamilyen változás előidézésére.

A drámapedagógiát a színművészet és az intézményes oktatás közötti kapcsolatként vizsgálja a könyv. Megismerhetjük belőle a színházi társulatok pedagógiai munkáját, a TIE-módszert, melynek kapcsán az anyagválasztás, a próba és a világosan átgondolt pedagógiai célok tekintetében O’Toole a szakmai és emberi felelősségre figyelmeztet (93); és találkozunk a tanítási dráma, a DIE legfontosabb angolszász képviselőinek elméleteivel: Gavin Bolton rendszerezésével – aki *gyakorlatokra, dramatikus játékokra, színházra és tanítási drámára* osztja fel a drámapedagógia jellemző tevékenységtípusait –, Jonathan Neelandszsel, a folyamatközpontú oktatás hívével, a világhírű Dorothy Heathcote-tal – ő azt vallja, hogy az összetett dramatikus módszer keretében védett környezetben vizsgálhatók az élet valós problémái. A magyar drámatanítás egyik legfontosabb mestere, Gabnai Katalin szerint a drámajáték az emberépítést célozza meg: „A világ pontos megéléséről van szó, az érzékelés és kommunikáció magasiskolájáról, a találkozás, a rögtönzés, a sűrítés munkaszakaszairól, melyek stációin át a közvetítés összetett aktusa során az élmény megérkezik a másik emberhez” (95).

Miért használjunk drámatechnikákat a nyelvórán? Az interdiszciplinaritás híveként a szerző megvizsgálja saját szakterülete, a nyelvpedagógia és a színházi eszközök kapcsolatát. A kommunikatív nyelvoktatásban a szerepjátszás és a különböző drámatechnikák integrálására lát lehetőséget. Egybeveti ezek elméleteit, melyek a drámatechnikát hatékony eszköznek látják a célnyelv oktatásában.

Elméleti és gyakorlati összefonódásokra hívja fel figyelmünket Kovács Gabriella köny-

ve. A tudományos fókusz tükrében megláthatjuk azt is, hogy a viszonyban levés, a cselekvés, a dráma normális dolog. Lehet a színház egyik alappillére, de mindenhol létező. A színházat az élethez közelíti, ehhez pedig a nyelvoktatást használja eszközüül. És ez a kéz-a-kézben járás fordítva is érvényes. Így vele együtt mi is abban bízunk – Helen Nicholson gondolatára utalva (173) –, hogy az alkalmazott színház és dráma a színház ajándéka lehet.

Deák Katalin

GÖRC SOLDÓ

Judith Rudakoff *Dramaturging Personal Narratives* című könyvéről¹

Kinek?

Bárkinek, akit érdekel, hogyan vihetnénk be a művészetbe az életünket. Mindenekelőtt színházi alkotóknak, akik devided színházban (is) akarnak gondolkodni. Na meg drámapedagógusoknak, akik új eszközöket keresnek. Elolvashatják azok a tanárok is, akik önkifejezésre bátorítanak diákjaikat. Szóval: ne féljete a színházi szaknyelvtől, mert itt egy szerző, aki nemcsak a színházról beszél, hanem az emberről is. Végül pedig azokhoz kellene eljutnia a könyvben levő gyakorlatoknak, akik szorongva szülik a szavakat. Tuti recepteket találunk benne görcsoldásra, vagyis a bátorság visszaszerzésére.

Kitől?

Judith Rudakoff színháztudományt tanít a torontói York Egyetemen. Három évtizede foglalkozik fiatal drámaírók képzésével. Számos olyan módszer kidolgozása fűződik a nevéhez, amely a kreativitást és az önkifejezést fejleszti nem csak a fiatalokban. Munkáiért többször kitüntették; ő volt például az első kanadai, aki Elliott Hayes-díjban részesült.

Ha végignézzük a projektjeit, azt látjuk, hogy sokat utazik; fiatalokat keres meg; napokat beszélget velük; fényképeket mutat nekik; majd azt kéri tőlük, hogy alkossanak. Hol ebben a dramaturgi munka? – kérdezhetjük.

Rudakoff meg válaszol: „nem vagyok sem antropológus, sem néprajzkutató: dramaturg vagyok, aki művészi projektekkal lehetőséget teremt az alkotásra és a fejlődésre. Ha a projektek során többen felismerik, hogy felelősek a társadalmukért, vagy ha az alkotói folyamat valaki számára személyes gyógyulást eredményez, már megérte.” (3)

Mivel?

Rudakoff *fejlődésdramaturgiának* (*developmental dramaturgy*) nevezi azt a folyamatot, amikor egy csoport tagjai – dramaturg vezetésével – személyes élményeikből kiindulva új darabot írnak. Rudakoff ezekben a folyamatokban leginkább a *négy főelem* nevű módszerrel, valamint *lomogramokkal* dolgozik.

A *négy főelem* (*The Four Elements*) segítségével a víz-föld-tűz-levegő tulajdonságaira alapozva javasol különböző gyakorlatokat színházi alkotóknak. A *négy főelem* alkalmazható szövegírásnál, szöveg- és karakterelemzésnél, vagy egy készülő előadás hangulatának a kidolgozásához.²

A másik, sokszor emlegetett Rudakoff-módszer a *lomogramok* (*Lomograms*). A lomogramkártyák nem másak, mint kilencven Rudakoff által készített Lomo-fénykép, azaz

¹ Judith Rudakoff: *Dramaturging personal narratives: Who am I and Where is Here? (Személyes történetek dramatizálása. Ki vagyok én, és hol van az itt?)* Intellect, Bristol, UK / Chicago, USA, 2015.

² Ezt a módszert nem mutatja be a könyv, részletes leírást róla itt találunk: yorku.ca. Ugyanezen az oldalon Rudakoff-projektek során létrejött képek, írások, hanganyagok is fellelhetők.

lomográf.³ (A könyv végén példaként harmincöt színes lomogram található.) A Lomo Kompakt fényképezőgép sajátosan ismeri fel a körülöttünk levő világ apró részleteit, ezért ezek a fényképek Rudakoff szerint arra ösztönöznek minket, hogy a környezetünket egy addig számunkra ismeretlen nézőpontból kezdjük érzékelni. „Amikor látsz egy lomográfot, nem rá, hanem inkább belenézel.” (13)

A lomogramok Rudakoffnál a személyes történetek dramatizálásának alapeszközei. Különleges színvilágukkal, a rajtuk levő dolgok eltorzulásával ezek a fényképek a szemlélőjükből izgalmas válaszokat hívnak elő. A látottak szabad értelmezésére ösztönöznek. Különösen hatékony azoknál – mondja Rudakoff –, akik számára nehézséget jelent az önkifejezés, és nem merik megosztani másokkal a véleményüket, vagy még nem alakult ki az erre alkalmas eszköztáruk.

Rudakoff legtöbb fejlődésdramaturgiai módszere a következő indítókérdéseket teszi fel: mi az otthon? Az az otthon, ahol jelenleg élsz, vagy az, ahonnan jössz? Az otthon mindig ugyanaz marad, vagy idővel megváltozhat? Hány otthonod van? Az otthon egy hely, vagy egy lelkiállapot? Ki vagy te? Hol vagy?

Hogyan?

Megismerhetjük Rudakoff néhány módszerének alapelvét; valamint azt, hogyan alakultak át a szabályok a konkrét projektek során. Minden fejezet végén kivonat található az adott projekt végeredményéből (fénykép és szövegrészlet, amit a résztvevők hoztak létre). A szerző bevallása szerint ezeket azért is emelte

³ A lomográfok a Lomo Kompakt Automat fényképezőgéppel készült képek. Az első Lomo-gépet Oroszországban gyártották. Az ilyen géppel készült fotók minősége nem túl jó, de a készülék olcsón beszerezhető. Később, Ausztriában elindult a lomográfianak nevezett mozgalom, amelynek többek között ezek voltak a szabályai: „Vidd magaddal mindig a lomódat, bárhová is mész! A lomográfia nem bolygatja meg az életedet, de részét képezi! Ne gondolkodj! Légy gyors! Fűtyülj a szabályokra!” A lomográfia sok szempontból hasonlít a 2010-ben megjelent Instagram közösségi hálózaton látható képekre; bár a Lomo-használók állítják, hogy a fényképezés élménye a Lomo-géppel sokkal különlegesebb, mint a telefonnal.

be, hogy bátorítson minket saját projektjeink létrehozására.

A könyv az *Ashley-játékokkal* (*The Ashley Plays*) indít, amely rövid, a munka során létrejövő előadások sorozata. Ezeknek a játékoknak soha nincs rendezőjük. Dramaturg vezeti a csapatot; és a résztvevők nem mindig rendelkeznek színházi előképzettséggel.

Mindegyik *Ashley-játék*ban van egy Ashley nevű szereplő (bármilyen nemű lehet), akinek a tulajdonságait a csapat tagjai állítják össze, rendszerint a saját történeteikből kiindulva. A későbbiekben ezzel a szereplővel dolgoznak: szövegeket írnak róla vagy az ő nevében; zenét hoznak létre; vagy Ashley szemén keresztül fényképnaplót készítenek a folyamatról.

A második rész az *Ashley-játékok*ból született új projektet mutatja be: *A virtuális Ashley-játékokat* (*The Virtual Ashley Plays*). Rudakoff ezúttal arra volt kíváncsi, hogy a korábbi eszközök hogyan alkalmazhatóak az online térben; illetve hogy egy olyan csapat tagjai, akik csak az interneten találkoznak, mennyire lesznek képesek együtt gondolkodni. Olyan művészeti hálót akart építeni, amelyben a résztvevők megtapasztalhatják, hogy bár különböző társadalmi háttérrel rendelkeznek, képesek

DRAMATURGING PERSONAL NARRATIVES

Who am I and Where is Here?



megérteni egymást, és megtalálni azt a közös nyelvet, amelyen alkotni tudnak.

Mit mondhat egy fénykép az otthonról? – erre a kérdésre kereste a választ 2007-ben, amikor elkezdte a *Fénykép-biográfia (Photobiography)* nevű projektjét. A *Fénykép-biográfia*val a harmadik fejezetben ismerkedhettünk meg.

A résztvevők különböző feladatokat kaptak Rudakofftól. Fényképeket kellett készíteniük például arról, hogy: mi a szeretet? Mi az idő? A múltad. A cipőd egy furcsa helyen. A jövőd. Valami, ami megnevetet. A víz. Egy önarckép. A levegő.

A folyamat lényege, hogy szorongás nélkül fényképezd azt, ami számodra fontos. A fénykép reprezentálja a saját világodat. Felhőtlenül fejezheted ki önmagad.

Az utolsó részről azt is mondhatnánk: a megérkezés. A *Gyökerek és hazavezető utak (Roots/Routes Journeys to Home)* nevű projektet hagyta a legvégére. Itt egyszerű az instrukció: menj haza,⁴ és reagálj arra, amivel találkozol. A négy utazót⁵ végigkísérve láthatjuk, hogy nem mindig könnyű emlékezni, visszatérni régi történeteinkhez, de megfelelő eszközöket használva, időt hagyva az érzéseknek és a gondolatoknak, a hazavezető úton talán választ találunk rég feltett kérdéseinkre.

Láss hozzá!

Alkalmazzuk szabadon ezeket a módszereket a munkáinkban – ezt tanácsolja Rudakoff. Vegyünk el belőlük vagy egészítsük ki őket, hogy összeegyeztethetőek legyenek a saját világunkkal. Hajrá!

⁴ A *haza* szó itt az ősök helyét jelenti: a nagyszülők, esetleg dédszülők egykori otthonát.

⁵ Ezt a gyakorlatot négy olyan személy vitte végig, akik korábbi projektekből már ismerték, és itt alkalmazták Rudakoff módszereit.

TALÁLT KÉP

Boros Kinga
2015. november 29. · 🌐

Lelket senki, csak húst adnak ebben a programban, házasságba, szerelembe is. Nagyapa beletörti nagymamába (meg a cselédbe), de feleségül a patikát veszi. Pentheszileia pedig jó gyerek, szépen utánuk csinál mindent, nem-szerelmet, házasságtörést, 35 abortuszt. Mert Akhilleusznak, a gájner költőnek felesége van, és a feleség nem elhagyásra való, hanem örök utálatra. A múza pedig arra, hogy egymásba töröljék ágyékuk. Abból fogan a szonett. Meg a majdnem-három-hónapos, aki nem kell. Abortusz és családállítás, ezekre jár Pentheszileia. A program neve: családtagadás.
#innennézek
<http://www.teatrarial.ro/.../u.../a-pentheszileia-program.html>

Beatrix Kricfalusi, Orbán Enci és további 16 ember · 4 hozzászólás 1 megosztás

Tetszik · Hozzászólás · Megosztom

Gáspárík Attila Ezzel az utolsó mondattal vitába szállnék... De nem teszem, mert örülök, hogy egy olyan előadásról írsz, amit szeretek.
Tetszik · Válasz · 2015. november 29., 9:35

Boros Kinga
2015. november 28. · 🌐

Innen néztem a Neoplantát is. Úgy tűnt kezdetben, ez a vajdasági MaRó, kedélyesen veregethetjük egymás vállát. De ez a déli verzió sokkal maróbb annál, semmint meg lehetne barátkozni vele. Egy olyan város eredetmondája és identitásnarratívája, ahol "mi", a nemzetiségileg be nem azonosítható "igazi újvidékiek" a gepidáktól a magyarokig mindenféle beérkező népet testvérként üdvözölnek, és ugyanolyan szenvedélyesen gyilkolják aztán egymást. A színészi játék dinamikája mintha ezt a kegyetlen örületet képezné le, észveszejtőek a váltások: aki egyik pillanatban áldozat, a másikban már harsány drukker az erőszaknak, könnyű és fröcsögő nyál gombnyomásra váltják egymást. (Ami annál is elképesztőbb, mert a rendezés, urambocsá, diákszínjátszós eszközökkel dolgozik.) Mindig akkor "kapcsolnak át", amikor már pont tudnék sírni. De nem engedik. Vgyük csak haza a gyomorba lenyelt górcsót.
#innennézek

Rajad kívül Orbán Enci, Gáspárík Attila és további 14 ember

Tetszik · Hozzászólás · Megosztom

Kritikai láncszemek

„Mi a közös Bogdán Zsoltban és Kovács Beában, Kolcsár Jocóban és Boros Kingában? Hiányzik nekik a szakmai visszajelzés. Jelentkezz kommentben, ha neked is hiányzik! :)” Ez egy 2015. október 27-i Facebook-poszt volt, ami alá fergeteges kommentvita kerekedett.

Székely Csaba megjegyezte az egyik hozzászólásában, hogy: „Kell egy erdélyi Stuber Andrea.” Mert: „Erdélyben nincs megfelelő mennyiségű és gyorsaságú kritika”. Egy internetes naplóra utalt (lásd: www.stuberandrea.hu), amelyben napi szinten olvasható pár sor egy-egy frissen látott színházi előadásról, magánéleti utalásokkal keveredve.

Boros Kinga felvette a kritikusokhoz vágott kesztyűt, és a 2015/2016-os évadban ha nem is új blogot indítva, de a Facebook-oldalán megpróbált mindegyik általa látott színházi előadásról írni néhány sort.

Kinga az #innennézek hashtaggel osztotta meg ezeket a bejegyzéseit. Az „innennézek” Zsigmond Andrea egy megjelenés előtt álló tanulmányának mottója volt: „Innen nézek szerte-szét”, idézi Andi Petőfi Sándort – itt látta meg Kinga a két szót és kérte el erre a még újabb használatra.

Kinga az évad végén abbahagyta visszacsatolásai sorát. Néhány hónap múlva Zs. Andrea vette fel a letett kesztyűt, és kezdte el erdélyi színházi élményeit néhány mondatban összefoglalni egy-egy Facebook-posztban, megtartva az #innennézek-et. Ezek a bejegyzések, akár csak Kingaéi, néha mások kommentjeivel, rövid vitákkal egészülnek ki.

Hegy Réka, Köllő Kata, Lovassy Cseh Tamás és mások is kifejtik néha véleményüket a Facebookon egy-egy előadásról vagy színházi jelenségről. Rövid ajánlóiknak súlyt ad, hogy szakmabeli az, aki írja. E bejegyzésekben kevesebb a részletezés, az érvelés, több a szubjektív töllet vagy a bírálat. Nem kritikák tehát. De kritikai súlyuk van.

Kép és komment Zs. A. ötlete nyomán.

Gellu Naum

A sziget

Szereplők

ROBINSON CRUSOE

PÉNTEK

Idősb SELKIRKE, misszionárius

ADELAIDE SELKIRKE, a felesége

RANDOLPH SELKIRKE, a fiuk

MARY SELKIRKE, a lányuk

PIERRE SURCOUF, foglalkozására nézve kalóz

SZIRÉN, vadházastárs

BEDUINVEZÉR, utóbb idegenvezető

NÉMA BEDUIN

MABOLO, a sziget királya

FŐUDVARMESTER Mabolo király udvarában

KÉT BEDUIN, néha lóhátan, néha gyalogosan, de mindig állig felfegyverkezve

BEDUIN KISFIÚ

HÁROM KÉK SZÍNŰ GYEREK

NÉHÁNY TURISTA

HÁROM BENNSZÜLÖTT RENDŐR

FEHÉR KISCICA

KOKÓ, a papagáj

KÉT ÉNEKES FÓKA

ÉNEKES PAPAGÁJOK

OROSZLÁN

ZEBRA

HÁROM KÉK SZÍNŰ KISCICA

I. felvonás

I

Vihar a tengeren. Hajótörés egy lakatlan sziget közelében. A teljes legénység odavész. Az egyetlen túlélő vagyok. Kimentek a vízből néhány hasznos holmit, fegyvereket és lőszert, egy esernyőt, egy függőágyat, egy létrát és egy ébresztőórát. Elmélkedés kilátástalan helyzetemről. Himnuszt fogalmazok a Gondviseléshez.

Zene – egy robinsoni motívum –, amely mindegyik szín elején felhangzik majd, illetve néhány-szor, egyéb jelenetek idején a Robinsonhoz kötődő csoport érkezését jelzi.

A zenét a viharos szél zúgása kíséri, majd megszólal Robinson hangja.

ROBINSON: A vihar vetett partra ezen az átkozott, lakatlan szigeten, hajónk szörnyű viharban kapott léket a felsejülő partok közelében, és én, a szerencsétlen Robinson Crusoe, ezennel nevet adok a szigetnek, ahová kerültem, legyen ez a Reménytelenség Szigete, hiszen útítársaim mindannyian vízbe fúltak, én magam is alig kerültem el a halált...

Míg Robison beszél, a vihar zúgása erősödik. Miközben felmegy a függöny, a vihar tombolása tetőpontjára hág. Előtérben egy trópusi növényzettel dúsan borított sziget, valahol az Orinoco torkolata közelében. A horizonton látható, amint a hajó a hullámokkal küzd, majd elsüllyed. Matrózok segélykiáltásai hallatszanak. A parton feltűnik Robison, egy hosszú köteleet húz maga után. A kötélre erősítve a fentebb már említett tárgyak, és rajtuk kívül még néhány további. A kötél egyik vége még a tengerbe ér. Robison állig fel van fegyverkezve. A kötél húzása hosszan eltart, közben Robison egyre távolabb kerül a víztől. Mialatt tesz-vesz, Robison mindvégig egy kivehetetlen monológot mormol maga elé. A közeli faágakon három papagáj helyezkedik el. A tengerből távolabb két foka emeli ki a fejét.

Itt is, akárcsak a további jelenetekben, egészen a kecskekarámhoz történő indulásig, Robison nyomában mindvégig egy fehér kiscica bóklászik, aki ugyancsak megúszta a hajótörést.

Robison teljesen kimerültnek tűnik, és kivehetetlenül motyog maga elé, miközben leoldozza a kötélről az esernyőt. A kiscica a rekkenő hőség elől az esernyő árnyékába menekül. Időről időre újra Robison közelébe húzódik. Robison egy messzelátót oldoz le a kötélről, vizsgálni kezdi a láthatárt és a szigetet. A homokban egy kalapot, egy sapkát és két pár nélküli cipőt talál. Megtörölgeti mindegyiket, és elhelyezi őket egymás mellett. Leoldozza a kötélről a függőágyat. Egyik végét egy magányosan álló fára erősíti. Úgy tűnik, alváshoz készülődik (nyújtózik, ásít stb.). Elindul egy távolabbi fa felé, maga után vonszolva a függőágyat. A függőágy anyaga lebomlik, helyén nem marad más, csak egy ruhaszáritó kötél. Robison kiveszi zsebéből az ébresztőórát, kirázza belőle a vizet, és kiakasztja száradni a kötélre. Ettől a pillanattól kezdve az óra folyamatosan tiktakol majd, akár egy metronóm, mintegy ritmizálva a szereplők tevékenységét. Csupán a monológoknál és a dalbetéteknél hallgat el teljesen. Néha egészen felhangosodik. Robison leoldoz a kötélről egy állólétrát. Felmászik a létra tetejére, puskájával keze ügyében a horizontot kémleli, majd így szól:

ROBINSON: Minden okom megvan rá, hogy azt feltételezzem, a Gondviselés úgy intézte, hogy e lakatlan szigeten végezzem be napjaim, nagy reménytelenségben. Sűrűn patakszik könnyem, ha eljövendő sorsomra gondolok. Sokszor kérdezem magamtól, miért engedi veszni teremtményeit a Gondviselés, miért dönti őket nyomorúságba és reménytelenségbe, miért engedi, hogy kétkedők legyenek és állhatatlanok, hogy ne adjanak halát saját létezésükért.

(Gondolkodási szünet, melyet a metronóm is jelez. A hullámok maguk is követik a robinsoni monológ mondatszerkezetét: a tenger vesszőket, pontokat tesz ki a tagmondatok végére jellegzetes hanghatásokkal, amelyek újra és újra ismétlődnek. Robison folytatja monológját.)

Az az igazság, hogy nagy lelkiismeret-furdalást érzek mindig, mikor így gondolkodom. És azt mondom magamnak: igen, való igaz, hogy szorult helyzetben vagy. De vésd eszedbe. *(A metronóm tévedésből pontot jelez vessző helyett; Robison újramezdi.)* De vésd eszedbe, kérek *(Robinson gyanakvóan várja a vesszőt, amelyik kis késéssel érkezik),* hogy éppen te voltál a kiváltságos túlélő. Mert vajon hol vannak a többiek, akik a hajón voltak?

(Gondolkodási szünet, melyet a metronóm is jelez. Robison folytatja.)

Nehéz válaszolni ezekre a kínzó belső kérdésekre. De érzem, megvan bennem az erő, hogy túléljek ezen a szigeten, és ne szenvedjek hiányt semmiben. Köszönöm tehát mindezt a Gondviselésnek!

(Robinson imára kulcsolja kezét. A metronóm, amelyik eddig normális ütemben vert, most felgyorsul, és úgy hangzik, mint egy karmesteri pálca, amelyet a pulpitushoz ütögetnek. Egy kánon hangzik fel, csupa férfihangokból – a három papagáj és a két foka hangja. A kánon közben az egyik sziklán két kecskegida bukkan fel, ők a megfelelő helyen gyerekhangon lépnek majd be a kánonba.)

HIMNUSZ A GONDVISELÉSHEZ
(Belép a papagájok, majd a fókák szólama)

Ujjongó, szelíd hangok
Ma mind feléd sodornak
Hálát adok ma szívből
A Gondviselő sorsnak...

(Belép Robinson szólama, lírai koloratúrszopránként, skálázva. Tapsvihar. Robinson megköszöni. A metronóm újra a karmesteri pálca kopogtatását imitálja. Robinson most normál hangon kapcsolódik be a kánonba, amelynek következő sorai ezek:)

De kit hívsz voltaképpen
Gondviselés néven?

(A kánonba most belépnek a kecskegidák gyermekhangjai is. Miután a kecskegidák szólóban éneklük az utolsó két sort, Robinson előkapja puskáját, és mindkettőjüket lepuffantja, majd nevet, miközben a kánon nagy lendülettel folytatódik. Az egyes szólamokat további lövések állítják le. A megfelelő zenei pillanatnál a két kecskegida még egyszer felemeli fejét, és lezárja a kánont a már ismert, duettben énekelt sorokkal:)

De kit hívsz voltaképpen
Gondviselés néven?

(A metronóm újratekdi a korábbi ritmust, most halkán kíséri Robinson mozdulatait, a hullámok zaja, illetve a dzsungel neszei mellett. Robinson összegyűjti a három lelőtt papagáj tetemét, elhelyezi őket a többi felsorakoztatott tárgy mellett. Utána felkapaszkodik egy fára és nyugovóra tér. Az esernyő alól kimászik a fehér kiscica, körüljárja a színteret, majd ő is a fához megy és lefekszik annak tövében. A metronóm az ő mozdulatait is követi, hol lemaradozva, hol megelőzve azokat.)

II

Az egész világ elfeledett, mindentől és mindenkitől távol vagyok, kiszolgáltatva a kétségbeesésnek. Senki nincs, akivel szót válthatnék, aki vigaszt nyújthatna... Elkezdem egy kunyhó megépítését. Betakarítom az első termést. Megpróbálkozom egy csónak elkészítésével. Megfejem a kecskéket. Megéneklek magányomat. Megismerek egy szirént és beleszeretek. A kalóz története. Szenvedés az osztályrészem, hiszen szerelmem a kalóz törvénytelen felesége.

A helyszín ugyanaz, csupán a szárítókötél tűnt el, amelyik eredetileg függőágy volt. Az óra most máshol van elhelyezve, továbbra is látható helyen. Látszanak Robinson elkezdett munkájának nyomai: a még befejezetlen kunyhó, egy kis árpaültetvény, még aratás előtt, a hasz-

nálatra előkészített köszörűkő, egy védelemre szolgáló erődítmény, fonott kosarak az élelem tárolására. Az állatbőrök, a dinnyével és szőlővel teli kosarak, akárcsak a többi tárgy, gondosan sorba vannak rendezve, mint ahogyan a piacon szokás, még árcédulák is vannak rajtuk. Egyik fa törzsére tűzve Robinson vagyontárgyainak leltárja látható; egy másikon a tevékenységi terv (befejezni a kunyhót, learatni az árpát, megfejni a kecskéket, megélezni a késeket, napi tornagyakorlatok elvégzése, gyümölcsök leszedése stb.).

Felkel a nap, megszólal a zene – a robinsoni leitmotívum –, egy darabig hangosan szól, aztán halkulni kezd, hogy helyet adjon a dzsungel zajainak, a tenger ritkán felhangzó morajlásainak (most csöndes a tenger), illetve a Robinson munkálkodása által keltett különféle zörejeknek. A metronóm is szól, előbb lassú ütemben, aztán időről időre felhangosodik és akadozva, szédítő ütemben elnyom minden más hangot. A fehér kiscica folyton Robinson nyomában van; csak olyankor húzódik vissza valahová az árnyékba, amikor a zene ritmusa túl gyorsá válik számára.

Robinson a kunyhón alakítgat valamit. Az óra elhallgat egy pillanatra: szünet van. Robinson egy karddal aratja az árpát. Az óra elhallgat – újra szünet. Robinson a köszörűkőhöz lép, aztán megfeji a kecskéket, a csónakon dolgozik stb. Egyik munkát abbahagyva rögtön egy másikba kezd, nagy gyorsasággal, a metronóm ritmikai sugallatait követve, amelyik csak a rövid szünetekben áll le, egyébként folyamatosan szól. A szünetekben Robinson fáradt sóhajait a tenger morajlásai kísérik.

Egy idő után a metronóm ritmusa megbomlik. A diktált ütem és a hangerő órjítóvé válik. Robinson változtatja a tevékenységeket, de keverni kezdi, hogy mit milyen eszközzel végezzen (élezi a dinnyéket, szegeket ver az árpába, aratja a kunyhót stb.). Olykor a ritmus teljesen lelassul, majd ismét szédítően gyorsá válik.

Robinson teljesen kimerül és megáll. A metronóm hallgat. A tenger sóhajt. A metronóm újra szabályos ritmusban szól. Robinson svédornagykorlatokat végez, néhány árcímekét helyez el a gyümölcsökön, majd elcsigázottan énekelni kezd:

ROBINSON: Oly egyedül vagyok e földön
Magányban, elfeledve
E név nélküli parton
Rémálmokba süllyedve.
Oly egyedül, oly elfeledve!...

(Robinson abbahagyja az éneklést, hallgatózik. Egy pillanatnyi csönd után erős szárnysuhogás hallatszik, teljesen betöltve a termet. A színpadra is árnyék borul, mint mikor egy hatalmas madárraj húz el odafönt. Robinson pisztolyt kap elő és fölfelé célozva elsüti. Aztán mozdulatlanul várakozik, csipőre tett kézzel, földre szegezett tekintettel, lesve, hogy mit lött. Ez a nyugodt várakozás mindig ugyanígy zajlik majd a továbbiakban is, valahányszor a láthatatlan madárakra lő. Fentről sűrítve pottyán le egy madár, aztán még egy és még egy. Robinson gondosan összeszedi mindegyiket, a többi tárgy mellé helyezi el őket, árcédulákat rögzít rájuk. Aztán újakezdi énekét, amelyet egy adott ponton megszakít a Szirén hangja, aki időközben feltűnt a színpadon.)

SZIRÉN: Halló!

ROBINSON: Mit látnak szemeim? Csodás jelenés!

(A metronóm gyorsabb ritmusra vált, sajátos, szikár hangon. Robinson elindul a Szirén felé, lassított mozgással. A metronóm hangja elhalkul.)

SZIRÉN: Jo-pó na-pa-po-pot!

ROBINSON: O-pó de-pe ká-pár!

(A Szirén csalódottan hallgatja Robinsont, már-már távozna. Robinson ezt látva sebzett vadként üvölt fel, majd hozzát teszi:)

ROBINSON: Maradj!

SZIRÉN: Ne-pem tu-pu-do-pok. *(Mutatja, hogy az erős fény árt a bőrének.)*

ROBINSON: Á, a fény, igen... *(Összegyűjti a fényt, gombolyaggá gyűrija és felakasztja egy fára. Aztán megbűvölten bámulja a Szirént, aki maga is felkavart érzésekkel ül.)*

ROBINSON: Maradj velem! Megöl ez a metafizikus szorongás, tönkretesz a magány, itt el vagyok szigetelve mindenkitől!... Ó, de te nem is érted, mit beszélek!

SZIRÉN: De, értem. Csak néha-néha szólok a kalózok nyelvén... Én is ugyanolyan bánatos lény vagyok, mint te, és ugyanúgy magányos...

ROBINSON: A nevem Robinson. Hajótörést szenvedtem ezen a lakatlan szigeten. Élelmet mentettem ki a vízből, szerszámokat, fegyvereket... Szántottam és vettem, begyűjtöttem a termést, egy házat építék magamnak, vadászok, halászok... Mellettem, a szigeten örömteli, eseménydús életed lehet...

SZIRÉN: Lehetetlen, Robi... Te nem ismered a múltam... A hajam már régóta növesztem tiszta egyedül, lassan, ráérősen... Múltamat sötét foltok szennyezik be. Gyermekek voltam még, amikor Pierre Surcouf, a kalóz elrabolt szüleim házából. Tőle tanultam azt a nyelvet, amelyen az előbb megszólaltam. Való igaz, szerettem őt... De a szerelem nem tarthatott örökké. Pierre nem valami tiszta jellem... És folyton megalázott...

ROBINSON: És te?

SZIRÉN: Züllötten kallódtam kikötőkben, matrózkocsmákban... Múltam csupa sötét folt...

ROBINSON: A múlt halott...

SZIRÉN: De lehet, hogy Pierre még él... Ma reggel, amikor térden állva könyörögtem neki, hogy változzon meg végre, fejünk fölött hatalmas madárraj repült el... Lehet, hogy a Gondviselés azt akarta, hogy ma megváltozzék a sorsom. Az egyik madár, egy sas, a karmai közé kapta Pierre-t és magával vitte... Azóta özvegynek tekintem magam... Ezért merészeltém közeledni hozzád... *(Felcsimpaszkodik egy lelógó liánra, és ide-oda libben a levegőben, miközben tovább beszél.)* Régóta figyelek már, egy távcsövön keresztül... Már régóta szeretlek, de féltem... Most is nagyon félek... A kalózok táborhelye itt van, egész közel... És Pierre minden szörnyűsége képes... A jelleme egyszerűen borzasztó...

ROBINSON: Ó, mellettem nem kell félned semmitől. *(Előkapja puskáját és találomra elsüti. Eltalál egy kecskegidát, amelyik épp akkor bukkant fel.)* Én hatalmas erőt képviselek... Igaz, hogy egy beazonosíthatatlan erőt, de mégis legyőzhetetlent... *(Ő is egy liánra csimpaszkodik, ide-oda libbenve folytatja.)* Nézd, ez itt az énem... Állig fel van fegyverkezve... Maradj velem...

SZIRÉN: Lehetetlen, Robi...

ROBINSON: Gazdag ültetvényeim vannak itt a szigeten, cukornádból és kakaócserjéből... Van szőlőm, dinnyém, vannak kecskéim... És készítek neked napernyőt falevelekből, és virágnyaláncot, állatbőr ruhákat... Lesz egy tarka tollú papagájunk, és betanítom majd, hogy gyönyörű verseket szavaljon neked... Amikor pedig eljön az esős évszak, ott ülünk majd a barlangunkban, és a szerelemről beszélek neked hosszú órákon át... És szomorú regényeket olvasok fel neked, s együtt sirathatjuk majd végtelen magányunk...

SZIRÉN: Ó, Robi!... De megígéred, hogy illemre és jó modorra tanítasz majd? Tudod, a neveltetésem nem épp tökéletes...

ROBINSON: Mindenre megtanítlak, amit csak akarsz... Botanikára és geometriára, könyvelésre és bérszámfejtésre... És esténként a parton mindig nézzük majd a tengerbe süllyedő napot... Hallgatjuk, hogy susognak a cédrusok... Meg azt is, ahogy a hajadat borzolja a szél, mint egy oroszlán sörényét... Csónakot is készítek neked. És ellátlak mindennel, amire szükséged lehet, ha úgy akarod, még kétszersülttel is...

SZIRÉN: Robi! Én nagyon félek! *(Leugrik a liánról, és ide-oda szaladgálva beszél tovább, a lián himbálózásának irányát követve.)*

ROBINSON: De miért? *(Ő is leugrik, ugyanazt a mozgást végzi, mint a Szirén.)*

SZIRÉN: Hát nem halod? *(Újra hallatszik a láthatatlan madárraj érkezése, egyre hangosabb és hangosabb, betölti a termet, a Szirénnek kiabálnia kell, hogy hallható legyen, amit mond.)*
Ez a madárraj! A sasok, amelyek elrabolták tőlem Pierre-t!... Én nem akarok újra özvegyen maradni... Éppen most!...

(Szavait egyre jobban elfojtja a madárraj szárnyzuhogása. Most Robinson és a Szirén egy helyben billegnek ide-oda, mint egy-egy inga, aztán megállnak. Robinson nevet, majd nyugodtan, anélkül, hogy fölnézne, felfelé lő néhányat pisztolyával. A szárnyzuhogás hirtelen abbamarad. Robinson csípőre tett kézzel várakozik, a földet nézi. A Szirén valamivel tovább folytatja a billegést, aztán ő is mozdulatlanul vár, mint Robinson. Első süvítő hang: egy szék zuhan lábuk elé; második süvítő hang: lehull egy biciklikerek; harmadik süvítő hang: lábuk elé zuhan Pierre, kalózhűhában, egyik lába faláb, bal szemét fekete kendő födi el.)

SZIRÉN: Pierre!

PIERRE *(feltápáskodik)*: Igen, hölgyem... Azt hitte talán, hogy meghaltam? Ha-ha!... És ön kicsoda, sir?

ROBINSON: 1632-ben születtem. Apám Brémában jött a világra, de aztán Edinburghban házassodott meg, és igazán szép birtokai lettek ott a házasság és különféle kereskedelmi ügyletek nyomán... Valójában Robinson Kreutznaer a nevem, de az angolok köztudottan kifacsarják az idegen szavakat, így lettem Crusoe. Két bátyám is volt. Az idősebbik hadnagyi rangban szolgált a gyalogságnál, a nagy hírű Lockhart ezredes alárendeltje volt, mikor a dunkerque-i ütközetben, Flandriában elesett... A másik bátyám...

PIERRE: Elég lesz, sir... *(A Szirénhez)* És maga mit keres itt?

SZIRÉN: Erre sétálgattam...

PIERRE: Na, ezt még megbeszéljük a táborhelyen... *(Robinsonhoz)* Megmentette az életem, sir. Lelőtte a sást, amelyik elrabolt...

ROBINSON: Á, semmiség az egész...

PIERRE: Dehogy semmiség, sir... Életet életért... Ha nem menti meg az életem, most már rég hulla lenne... Ez a hölgy ugyanis a feleségem...

SZIRÉN: Ne higgy neki, Robi. Szégyentelenül hazudik... Nem vagyunk törvényesen összeházasodva... És egykor majd biztosan özvegy leszek... És akkor eljövök hozzád...

PIERRE: Hölgyem!... Elnézést kérek, sir, de azt hiszem, itt az ideje, hogy visszavonuljunk. Ne feledje, életet életért. Csak ön után, hölgyem...

(A Szirén előreindul, teljesen letörve. Robinson és Pierre udvarias meghajlásokkal búcsúznak egymástól, aztán a kalóz is elindul. Mielőtt még kiérne a színről, a Szirén tragikus hangon kiáltja:)

SZIRÉN: Emlékezz rám, Robi!...

(Hangja elhal a messzeségben. Robinson egy pillanatra gondolataiba merül, teljesen összetörve. Lassan a halántékához emeli a pisztolyát, látszik rajta az elszántság, hogy most véget vet életének. A metronóm a karmesteri pálca hangját utánozza. Robinson magához tér, sóhajt, vállat von, és visszatér teendőihez, miközben a metronóm újra megszokott ritmusában szól.)

III

Elkészül a kunyhó. Sikerek a fazekasmesterség terén és egyéb hasznos dolgok. Elfogy a tinta és a kétszersült. Álomból titokzatos hang ébreszt és lábnyomokat találok. Tengeri csatára kerül sor. Újra találkozom kedvesemmel és megfigyeléseket végzek egy arra járó léggömbbel

kapcsolatban. Még jobban felfegyverkezem. Megmentem Pénteket és rabszolgámmá teszem őt.

A szigetet most távolabbról látjuk, messze, hátul Robinson lakhelye látható. (A kunyhó készen áll, mellette egy rendezett kecskekarám, néhány ágyásnyi virág és zöldség, felhalmozott gyümölcsök és tárgyak stb.) Előtérben a kalózok táborhelye látható (az égő tűz fölött egy három lábbon álló hatalmas üst; egy kalóz, aki a tüzet rakja éppen; Pierre, aki egy karosszékben pihen elnyújtózva, lába előtt teli kincsesládákkal; néhány drága kelme a földre terítve, illetve a fákra tekerve; a fogva tartott Szirén, egy fához kötözve, még inkább előtérben; fenn, egy sziklán egy őrt álló kalóz). Leghátul a tenger, többé vagy kevésbé csendesen.

N. B. Ez a színpadkép, ahol a tenger a sziget előtérében is ott van, a sziget pedig távolabbról látható, a második felvonás utolsó jelenetében is visszatér majd.

Robinson kilép a kunyhójából. Egyéni hadgyakorlatot tart, balra át stb. Közben bús dalt énekel, szavak nélkül. Péntek átrohan a színen, időről időre egy fa mögé rejtőzve láthatatlan üldözői elől. Azokat, akik ott vannak a színpadon, mintha észre sem venné. Péntek kék színű fiatalember, bennszülöttöltözékben. Felbukkan Randolph Selkirke, egy disztíngált úriember, aki a jelenet során mindvégig egy pohár citrónadot tart a kezében. Távolról szólítja meg Pierre-t: Nem kér egy pohár citrónadot, sir? Olcsón adom. Egyetlen fontba kerül! Ezt követően folytatja útját, és beleveti magát a tengerbe. Robinson közben befejezte a gyakorlatozást, megfeji a kecskéket. Péntek ismét áthalad a színen. Robinson befejezi a fejést, az ágyásokat öntözi. A színen néhány beduin halad át lóháton, galoppirtmusban, majd visszatér Randolph, és ismét citrónadot kínálgat. Ezek az egyidejű, precízen kidolgozottnak ható események úgy zajlanak, mintha az egyes csoportok és egyének teljesen figyelmen kívül hagynák mindazt, amihez nincs közvetlen közük. A kalózok csupán saját dolgaikkal törődnek, Péntek csak láthatatlan üldözői elől bujkál, a beduinok nem látják a többieket, és róluk sem vesz tudomást senki. Robinsont teljesen lefoglalja a totális magány érzése a lakatlan szigeten stb. A színpadi játék során tehát előfordul, hogy Péntek beleütközik Randolph Selkirke-be, de mintha csupán egy fának ütközne stb. Robinson befejezte az ágyások öntözését. Az örködő kalóz felkiált: Hajó a láthatáron! Pierre és a tűzzel foglalatoskodó kalóz felugranak, sietősen elindulnak. Nemsokára látható, amint a kalózok hajója megtámadja az idegen hajót. Tengeri csata. Az ágyúdörgés, fegyvercsörgés, kiabálás egészen addig tart, amíg az idegen hajó el nem süllyed. Közben a szigeten mindenki más a saját dolgaival törődik. (Péntek, Randolph Selkirke és a beduinok olykor áthaladnak a színen, felváltva és véletlenszerűen.) Robinson lefekszik. A Szirén szólongatja: Robi! Robinson felkel, elindul felderíteni a szigetet. Eltűnik, majd felbukkan az előtérben. Énekel:

ROBINSON: Oly egyedül vagyok e földön
Magányban, elfeledve
stb. ...

(A Szirén halkán kíséri Robinson énekét, a tengeri csata további hangaláfestéssel szolgál. Miközben Robinson saját magányáról énekel, a színpadon jelen vannak a beduinok, az őrt álló kalóz, Randolph, Péntek és a Szirén. Mindvégig mellette van a fehér kiscica is. [Nem mozdult el mellőle egyetlen pillanatra sem, a gyakorlatozás, a fejés, az öntözés során végig a nyomában volt.] A szereplők jönnek-mennek, elhagyják a színpadot és visszatérnek anélkül, hogy tudomást vennének egymásról vagy a háttérben zajló tengeri csatáról. Robinson a nyomokat követve a Szirénhez érkezik.)

SZIRÉN: Robi, hát nem látod, hogy szenvedek? Úgy szerettelek...

ROBINSON: És én? Én nem szenvedek? Egy titokzatos hang költött fel álmomból... Kegyetlen dolog távol élni az emberektől, ebben a kínzó magányban...

SZIRÉN: Igen, Robi, kegyetlen, kegyetlen...

RANDOLPH: Nem kérnek egy citrónádot? Olcsó. Egyetlen fontba kerül...

ROBINSON: Furcsa. Egyszerre látok és nem látok... A homlokod eltűnik... És jönni fognak a hidegek, a hóharmat... A falevelek úgy pendülnek majd, mint az üveg...

SZIRÉN: Volt, hogy csodálatos dalokat énekeltem neked, volt, hogy hallgattam. Szervedtem...

ROBINSON: Én is szenvedek...

SZIRÉN: Pierre gonosz ember. Vannak napok, amikor azt hiszem róla, emberevő. Nem valami tiszta jellem. Én pedig itt olvadok el, a sziklákon, akár a frissen hullott hó...

ROBINSON: Bocsáss meg, de most folytatnom kell a napi programomat. Ma péntek van... Péntek. Igen: péntek. Lábnyomokat láttam a parti homokban. Teljesen meg vagyok rémülve. Fel kell derítenem a környéket.

SZIRÉN: Isten veled, Robi! Amikor a Gondviselés véget vet majd rabságomnak, a tiéd leszek...

ROBINSON: Engem megtalálsz a kunyhóban, a nap és az éjszaka bármelyik órájában. Ha pedig esik az eső, a barlangban keress mindenképp...

(A tengeri csata közben véget ért, a kalózok győzelmével. Amint Robinson két-három lépésnyire eltávolodott már a Sziréntől, felbukkan Pierre és a másik kalóz, egy régi, vasalt ládát cipelve, tele ékszerekkel. A kalóz lefekszik. Pierre belemászik a forró vizes üstbe, még a fedőt is magára húzza. Ismét felbukkan a rohanó Péntek, Robinson felé tart, és a Defoe által leirt megalázkodó mozdulattal köszönti őt: térden állva homlokát a földhöz érinti. Robinson a fejére helyezi a talpát, és győzelmi kiáltást hallat. [A mozdulatsor mindannyiszor ugyanígy zajlik le, valahányszor az az utasítás olvasható: Péntek megalázkodó mozdulatot végez.]

PÉNTEK: Ments meg, gazdám!

(Megjelennek a lovas beduinok. Robinson a levegőbe lő, és felveszi szokott várakozó pozícióját. A beduinok elmenekülnek. Fentről hallatszik a madárraj szárnyuhogása, majd egy halk süvítés, és feltűnik egy ereszkedő léggömb, kosarában Randolph Selkirke-vel, aki most is egy poharat tart a kezében.)

RANDOLPH: Máskor figyeljen jobban, hová lövöldöz, sir. Kis híján eltalálta a poharamat.

(A léggömb kilibeg a színről. A Szirén újratekedi szavak nélküli énekét. Robinson megmutatja Pénteknek a pisztolyt, amaz ámulva nézi a fegyvert. Pierre kidugja a fejét az üstből, és kiabál:)

PIERRE: Hé, nem hallja senki? Egy törölközőt ide!

(A tűz mellett heverő kalóz felébred, rohan, és átnyújt Pierre-nek egy törölközőt. Pierre derékig kiemelkedik az üstből, és dörgölni kezdi magát. [Természetesen fel van öltözve.] Az őrködő kalóz kiáltása hallatszik: Hajó a láthatáron! A tűz melletti kalóz a part felé rohan. Pierre visszabújik az üstbe, magára húzza a fedőt. Újabb tengeri ütközet kezdődik. Minden nagyon gyorsan zajlik.)

SZIRÉN *(Péntekre mutatva)*: Robi, ki ez a jóképű fiatalember?

ROBINSON: Ő a rabszolgám. Épp most mentettem meg az életét.

(A tengeri csata és a Szirén bánatos éneke közben Péntek megalázkodó mozdulatait látjuk, miközben lemegy a függöny.)

IV

Péntek oktatása. Egy dialógus. A papagájok haszna. Miközben alszom, a barlangban különös dolgok történnek. Felébresztenek álmomból és harcba szállok a kísértéssel.

Robinson barlangja, fáklyafényben. Robinson egy széken ül, szemben Péntekkel. Robinson lábainál a fehér kiscica alszik. A robinsoni zenei motívum hallatszik. Aztán:

ROBINSON: Szóval te, rabszolgám, Péntek, nem tudsz beszélni.
 PÉNTEK: Nem tudok, gazdám.
 ROBINSON: Egyetlen szót sem?
 PÉNTEK: Egyetlenegy szót sem.
 ROBINSON: Akkor hát megtanítlak beszélni. Ma egy szót tanulunk, holnap majd egy másikat... Akarod, hogy megtanítsalak beszélni?
 PÉNTEK: Akarom, gazdám. Hogyne akarnám? Örökké hálás leszek neked érte.
(Péntek Robinson lábai elé veti magát, megcsókolja a földet, majd a már ismert megalázkodó mozdulatsort végzi.)
 ROBINSON: Akkor kezdjük, hadd tanítsalak.
 PÉNTEK: Taníts, gazdám.
 ROBINSON: Az első szó... Legyen egyelőre csak egyetlen szó. Hogy ne fárasztalak el túlságosan.
 PÉNTEK: Csak egyetlen szó, gazdám, igen. Semmi értelme, hogy túlságosan elfárasztam magam.
 ROBINSON: Persze, persze... Hiszen a rabszolgám vagy. És aztán dolgoznod kell nekem... Nem haragszol ezért, ugye?
 PÉNTEK: Ugyan, miért haragudnék? Hát haragudhatnék én, gazdám?
(Péntek megismétli a megalázkodó mozdulatsort.)
 ROBINSON: Akkor hát vegyünk egy szót...
 PÉNTEK: Vegyünk...
 ROBINSON: Vagyishogy vedd te, te vagy a rabszolga.
 PÉNTEK: Veszem, gazdám, máris. Honnan vegyem?
 ROBINSON: Most adom oda neked. Íme, vedd a „víz” szót.
 PÉNTEK: Elvettem, gazdám. Hová tegyem?
 ROBINSON: Sehová. Tartsd meg.
 PÉNTEK: Megtartom.
 ROBINSON: Nagyon jó. Szép előrehaladást mutatsz. Tudod te egyáltalán, mi az a víz?
 PÉNTEK: Nem tudom.
 ROBINSON: Akkor tanuld meg. Meg kell tanulnod. A víz az, amit megiszunk. Van olyan víz is, amit nem iszunk meg, de most arról a vízről van szó, amit megiszunk.
 PÉNTEK: Teljesen világos, gazdám.
 ROBINSON: Látom, jó a felfogásod. Szépen haladsz.
 PÉNTEK: Köszönöm, gazdám. *(Megalázkodó mozdulatsor.)*
 ROBINSON: Tehát nem akármilyen víz, hanem az a víz, amit megiszunk, ivóvíz, ezt kell ma megtanulnod.
 PÉNTEK: Megtanulom, gazdám... I-vó-víz... Ivóvíz...
 ROBINSON: Nagyon jó. Látom, hogy érted, de azért tanulnod kell még. I-vó-víz.
 PÉNTEK: I-vó-víz...
 ROBINSON: Hadd segítsek. *(A papagájhoz)* Kokó, mondjad: I-vó-víz...
 KOKÓ: I-vó-víz, i-vó-víz, i-vó-víz...
 ROBINSON: Na így. Most gyakorolj Kokóval. Itt a délutáni pihenő ideje. *(Elalszik.)*
 PÉNTEK: I-vó-víz, i-vó-víz... Most mondjad te, Kokó. Itt a délutáni pihenő ideje. *(Ő is lefekszik.)*
(A továbbiakban Kokó végig ismételteti majd, hol hangosabban, hol halkabban, hol lassabban, hol gyorsabban, hogy: i-vó-víz, i-vó-víz... A barlangba Randolph Selkirke lép be, most citronád nélkül, de fekete maszkot viselve az arcán.)
 RANDOLPH: Kér egy citronádot, uram?
 KOKÓ: I-vó-víz, i-vó-víz...

(Míg Kokó egyre ritkábban és unottabban ismételteti az „ivóvíz” szót, Randolph egy falmélyedéshez lopózik, elfordít néhány gombot, serényen dolgozik. A falmélyedésben kinyílik egy páncélszekrény ajtaja. Randolph kivész belőle néhány igazgyöngy nyakláncot és egyéb ékszereket, majd gúnyosan felvet: Ha-ha!

A barlang ajtajában megjelenik az idősebbik Selkirke, a misszionárius.)

SELKIRKE: Fel a kezeiddel, sir!

RANDOLPH: Megadom magam, sir.

SELKIRKE: Önt épp tetten értem. Ékszerlopás.

RANDOLPH: Beismerem, sir.

SELKIRKE: Úgy látom, nem tagadja bűnét. Hogy jutott oda, hogy egy gentlemanhez ennyire nem illő cselekedetre vetemedjen?

RANDOLPH: Ez szomorú történet, sir... Az elsüllyedt hajó utasa voltam. Senki nem élte túl a hajótörést, csak Crusoe és én. Ő azt hajtogatja, egyedül van, csakis azért persze, hogy magának tarthassa meg a pénzt és ékszereket, amelyek a hajóról származnak. Mondja, ön szerint igazságos ez?

SELKIRKE: Ezt majd eldönti az igazságszolgáltatás...

RANDOLPH: Ön rendőr, sir?

SELKIRKE: Nem. Misszionárius vagyok. De szabadidőmben be szoktam segíteni a rendőrségnek.

RANDOLPH: Ez igen helyes, sir. Két, egymáshoz igen közel álló elfoglaltság, ha szabad így mondanom... Crusoe nyomában voltam mindvégig, citromádárusnak álcáztam magam, közben mindent megfigyeltem, és vártam az alkalmas pillanatot.

SELKIRKE: És mi volt a terve, mihez kezd a pénzzel?

RANDOLPH: Arra gondoltam, egy kórházat és két menhelyet építek belőlük Edinburghban, a szülővárosomban.

SELKIRKE: Ez igazán nemes lélekre vall! Ön Edinburghból származik?

RANDOLPH: Igen, sir. A nevem Selkirke.

SELKIRKE: Selkirke? Nincs esetleg egy vörös anyajegy a bal lapockáján?

RANDOLPH: De van, sir.

SELKIRKE: Van?

RANDOLPH: Van.

SELKIRKE: Ó, egek! Hány éves?

RANDOLPH: Nyolcvankilenc, sir.

SELKIRKE: Nyolcvankilenc éves? Fiam! Az én szeretett fiam! Én vagyok az, Selkirke, Edinburghból!

RANDOLPH: Apa!

SELKIRKE: Nyolcvanhat éve kereslek, fiam. Azóta, hogy eltévedtél a zsilbvásáron, azon az átkozott napon. Mi történt veled azóta?

RANDOLPH: Előbb katonai pályára léptem. Harcoltam is, Flandriában. Aztán, ahogy telt-múlt az idő, családapá lettem.

SELKIRKE: Családod van? Hát vigyél engem rögtön szeretett menyemhez, drága unokáimhoz!

RANDOLPH: Az lehetetlen, apa! Mindannyian odavesztek egy hajótörésben, ezelőtt tizennyolc évvel. Azóta egyedül élek... *(Sír.)* Már nincs családom!...

SELKIRKE: Dehogy nincs, dehogy nincs!... Idős édesanyád, Adelaide Selkirke már végigkutatatta utánad az egész világot. Nyolcvanhat éve keres téged... *(Kikiabál.)* Adelaide!

(Belép Adelaide Selkirke, egy idős, aszott nő, pipával a szájában.)

RANDOLPH: Anya! Én vagyok, Randolph!

ADELAIDE: Randolph! Kisfiam! Hogy megnőttél...

RANDOLPH: Igen, anya...

ADELAIDE: Egyébként semmit sem változtál.

SELKIRKE: Randolph, itt van húgocskád is, Mary... *(Kikiabál.)* Mary!... *(Belép a Szirén.)* Nem magát hívtam.

SZIRÉN: Azt rosszul tette.

SELKIRKE *(Kiabál)*: Mary! *(A Szirénhez.)* Nem látta a lányomat, Maryt?

SZIRÉN: Hogy néz ki?

SELKIRKE: Afféle disztingvált, szentimentális ifjú hölgy... Egykor férjes asszony volt... Hatvanhárom éves, de nagyon jól tartja magát... Pont mint a bátyja... Mary!

ADELAIDE: Mary!

SZIRÉN: Hiába szölongatják. Öt perce sincs, hogy megszökött a vadházastársammal. Végre özvegy vagyok!

RANDOLPH: Nos, ebben az esetben... Nem talál engem vonzósnak esetleg?

SZIRÉN: Hagyjon nekem egy kis időt... Hadd gondolkodjak... Hadd szedjem össze egy kicsit magam...

ADELAIDE: És mi volt az ön vadházastársának a foglalkozása, ha szabad kérdezniem?

SZIRÉN: Kalóz.

SELKIRKE: Kalóz? Akkor veszélyben a család becsülete! Adelaide, Randolph, menjünk! Az a gazember visszaél majd szegény Marynk ártatlanságával!...

ADELAIDE: Menjünk... De mi lesz az ékszerekkel?... Mi lesz a pénzzel?...

RANDOLPH: Robinson egyedül van. Senki nem fogja ellopni tőle.

SELKIRKE: Rendben, majd visszajövünk, s elveszük tőle máskor.

(A három Selkirke együtt távozik. A Szirén közeledik az alvó Péntekhez. A papagáj el-elbóbiskol, és már csak félálomban motyogja időnként: i-vó-víz, i-vó-víz... A Szirén felébreszti Pénteket.)

SZIRÉN *(Kacéran)*: Még mindig rabszolga?

PÉNTEK *(Gálánsan)*: Még mindig...

SZIRÉN: Tudniillik én is rab voltam... De most már szabad vagyok...

PÉNTEK: Különös egybeesés valóban...

SZIRÉN: Nem akarsz az én rabszolgám lenni?

PÉNTEK: Nagy a kísértés...

SZIRÉN: Döntsd el gyorsan. Pierre megszöktette Mary Selkirke-et. A kalózok lemészárolták egymást. Robi alszik...

PÉNTEK: Nem őt szereted?

SZIRÉN: Szeretem, de kissé könnyelmű vagyok, ilyen a természetem... A múltam pedig csupa sötét folt...

PÉNTEK: Döntöttem.

SZIRÉN: Akkor gyere, szökjünk meg! Pierre is megszökött...

PÉNTEK: Megszököni? Én nem vagyok gyáva! Itt maradok és harcolni fogok. Előreee!

ROBINSON *(Felébred, lendületesen kiáltja)*: Előreee!

PÉNTEK: Harcolni fogunk! Előreee!

KOKÓ: Ivóvííz!

ROBINSON: Előreee! Ki ellen fogunk harcolni?

PÉNTEK: A kísértés ellen, gazdám!

SZIRÉN: Előreee!

(Harci hév fogja el őket, és mindhárman kirohannak a barlangból, Előre! kiáltással. Kintről kiabálás, lövöldözés, fegyvercsörgés hallatszik, aztán üdvrivalgás, majd teljes csönd. A csöndben a papagáj feleszmél, és unottan, álmosan újra mondogatni kezdi: i-vó-víz, i-vó-víz...)

V

Komoly megfontolások. Péntek képtelen az öngyilkosságra, ezért megtanítom őt ásni. Életet életért. Egy párbaj, amely sérthette volna egy nő anyai érzéseit. A léggömb, amelyik tele van gyűlölettel. A körülmények szorításában elbúcsúzom Péntektől és elindulok a Kecskék Kamarja felé.

Ugyanaz a díszlet, mint az I. jelenetben, Robinson kunyhója előtt, mindazzal, ami azóta felépült. A Szirén egy függőágyban alszik. Robinson méltóságteljesen ül egy széken, a fehér kiscica mellette. Péntek a parancsait lesi. Néhány pillanatig a robinsoni zenei motívum szól, aztán:

ROBINSON: Péntek, tudod, hogy mit csinállok én most?

PÉNTEK: Nem tudom.

ROBINSON: Meditálok.

PÉNTEK: Nagyon jó, gazdám. Taníts meg engem is meditálni.

ROBINSON: Megtanítalak majd.

PÉNTEK: Köszönöm, gazdám. *(Megalázkodó mozdulat. A Szirén egy pillanatra felemelkedik, álmában skálázik egyet-kettőt. Utána visszadől.)*

ROBINSON: Péntek, bátor fiú vagy. Mindketten bátrak vagyunk. Harcoltunk és győzelmet arattunk.

PÉNTEK: De a kísértés él még, gazdám. Nehéz lesz... Valamit tennünk kell.

ROBINSON: Volna egy megoldás: hogy megöljük őt. De ezt nem engedhetem meg. Én vagyok a gazda, nem?

PÉNTEK: Így van... Ezt belátom.

ROBINSON: Nem engedhetem meg, mert szeretem őt. Te tudsz szeretni?

PÉNTEK: Nem, gazdám. Taníts meg szeretni engem is!

ROBINSON: Nem tanítalak.

PÉNTEK: Köszönöm, gazdám.

ROBINSON: Volna még egy megoldás: visszaadom neked a szabadságod, te pedig öngyilkos leszel. Rabszolgaként nem lehetsz öngyilkos. Nincs jogod hozzá.

PÉNTEK: Jól szabályozott viszonyok vannak köztünk, gazdám...

ROBINSON: Igen, igen. De visszaadhatnám neked a szabadságod, és megtaníthatnád, hogyan legyél öngyilkos.

PÉNTEK: Megtanítasz, gazdám? Ne aggódj, ha tanítás közben meghalnál véletlenül, akkor elveszem őt feleségül.

ROBINSON: Inkább mégsem tanítalak meg erre.

PÉNTEK: Ahogy kívánod, gazdám. De nehéz lesz...

ROBINSON: Még meditálok kicsit. Te addig dolgozz, csinálj valamit, áss...

PÉNTEK: Ások, gazdám. Csak az a baj, hogy nem tudok ásni. Megtanítasz engem ásni?

ROBINSON: Megtanítalak. *(Felkel a székről és ásni kezd, Péntek bámulva figyeli őt.)*

PÉNTEK: Gazdám, gyönyörű az ásás!

ROBINSON *(Kimerülten)*: Elég! Most te jössz. Nekem magányos meditációra van szükségem. *(Visszaül a székre és meditál.)*

PÉNTEK: Meditálj, gazdám. Én ások. *(Ásít, nyújtózik, aztán lefekszik aludni.)*

(Szünet. Vidám madárcsicsergés, csízek hangja, ha ez technikailag lehetséges. Felbukkan Pierre, nyomában Mary. Mary elrejtőzik egy bokor mögé. Pierre Robison felé tart.)

PIERRE: Életet életért! Először megkíméltem az életét, mert megmentette az enyémet, de másodszor már nincsenek engedmények. Mit keres a volt vadházastársam az ön függőágyában?

ROBINSON: Szeretem őt, sir.

PIERRE: És ő?

ROBINSON: Ő is szeret. Nézze csak, hogy alszik.

PIERRE: Akkor önnek meg kell halnia, sir. Nem tudnám elviselni, hogy megcsaljon, miután elhagytam őt. Meg kell értenie: szeretett engem.

ROBINSON: Megértem önt, sir.

PIERRE: A becsület kötelez. Tekintse úgy, hogy kihívtam párbajra.

ROBINSON: Úgy tekintem, sir.

PIERRE: Válasszon fegyvert.

ROBINSON: Választottam, sir. Legyen pisztoly.

(Robinson felfelé lő kétszer, és felveszi megszokott várakozó testtartását. Megjelenik az ereszkedő léggömb, kosarában a három Selkirke.)

RANDOLPH *(Dühösen)*: Aha! Hát itt vannak! Most megöljük őket!

SELKIRKE: A család becsületéért!

ADELAIDE: Ereszkedj le, Randolph!

RANDOLPH: Nem lehet! Túl erős a szél...

(A léggömböt továbbviszi a szél, Adelaide kiabál: Mary! Mary! A bokorból Mary integet neki a zsebkendőjével.)

PIERRE *(Egy pillanatnyi gondolkodás után)*: Nem, nem akarom, hogy pisztoly legyen... A lövések felébreszthetnék őt. *(A Szirén felé mutat.)* Úgy alszik, mint egy angyal.

ROBINSON: Mint egy angyal, ahogy mondja, sir. Akkor hát milyen fegyver legyen?

PIERRE: Legyen tőr. Van egy háromcolos töröm.

ROBINSON: Nagyon jó: ön a törrel, én a pisztollyal. Egyetlen lövés biztosan nem ébreszti fel őt.

PIERRE: Rendben. De tanúkra van szükségünk.

ROBINSON: Péntek! Ide gyere, tanú leszel.

PÉNTEK *(Felébred)*: Én rabszolga vagyok, gazdám. Nekem ásnom kell. És nincs is jogom rá, hogy tanú legyek.

ROBINSON: Bizonyos esetekben van rá jogod.

PÉNTEK: Nem tudtam. Akkor nem árok tovább. Tanú vagyok.

(Péntek felügyeletével Robinson és Pierre egymásnak háttal fordulnak, ahogy pisztolypárbajoknál szokás, hogy kimérik a szükséges távolságot. A metronóm ünnepélyes ritmusban kezd szólni. Ütemére a két párbajozó elindul, kimegy a színpadról, aztán visszatér, mindig pontosan követve a metronóm ritmusát. Ezt néhányszor megismétlik, ahányszor szükséges, majd amikor a metronóm elhallgat, ünnepélyesen megállnak, hogy eldördüljön az első lövés. Ebben a pillanatban Mary Selkirke közéjük veti magát.)

MARY: Állj! Senki nem öl meg senkit! Nem tudnám elviselni.

PIERRE: Kedvesem, a becsület azt kívánja...

MARY: Kérlek, Pierre. Ez most nem a megfelelő pillanat arra, hogy becsületről beszéljünk... Ez sérti az érzéseimet...

PIERRE: Bocsáss meg, drágám. De hadd mutassam be neked ezt a férfit. *(Robinsonhoz)* Ő itt Mary Selkirke úrhölgy, húszcolos özvegyasszony, Edinburghból.

ROBINSON *(Mély meghajlással)*: A nevem Robinson Kreutznaer, más néven Crusoe. Apám Brémában született.

MARY: Kreutznaer? Bréma? Csak nincs egy barna anyajegy a hasán?

ROBINSON: De van, hölgyem. Megmutassam?

MARY: Ez most nem a megfelelő pillanat. Esetleg sérthetné az érzéseimet... Tudja, ki az ön édesanyja?

ROBINSON: Nem, hölgyem. Anyámat nem ismertem. Megszökött egy tenorral, amikor én még pólyás voltam.

MARY: Kreutznaer! Bréma! Anyajegy! Tenor! Úristen! Nos, az a helyzet, hogy én vagyok az ön mamája. Azazhogy te vagy a fiam, az első házasságomból. Ó, fiam!

ROBINSON: Anya!

(Egymás nyakába borulnak. Fent, a szél által sodorva újra átsuhan a színen a léggömb, a Selkirke családdal a kosarában.)

RANDOLPH: Gazember! Ezért drágán fogsz megfizetni!

SELKIRKE: Randolph! Ereszkedj!

ADELAIDE: Mary! Mary!

(Mary Selkirke a zsebkendőjét lobogtatja feléjük. Robinson katonásan tiszteleg. Péntek, aki időközben lefeküdt, átfordul a másik oldalára. Pierre öklével fenyegeti a léggömbben levőket. Miután a léggömb kilibbent a színről:)

MARY: Pierre, a helyzet nagyon súlyos. Ismerem apámat: nem hagyja magát, amíg nem mossa le a vérel a család bemocskolt becsületét. Meg fog minket ölni.

PIERRE: Ha-ha! Elfelejtet, hogy kalóz vagyok! Az Arethuzs fedélzetéről egyetlen negyvenhárom colos ágyúval tizenhat beduint lőttem le. Apáddal és bátyáddal is végzek, egyetlen tördőfés-sel. De van valami, ami aggaszt.

MARY: Micsoda?

PIERRE: Az öregasszony... Mégiscsak nő... És legfeljebb hatcolos lehet... A nőekkel nem tudok kegyetlenül viselkedni. Olyan gyengék...

MARY: Az én anyám?

ROBINSON: A nagymama!

MARY: Az én anyám, gyenge? Az anyám egyetlen ökölcsapással leterít egy dühöngő bikát!

PIERRE: Az baj. Nők ellen nem tudok harcolni. Akkor elvesztünk.

MARY: Robison, segíts, ments meg minket! Öld meg őket te.

ROBINSON: De anya! Ó a nagymamám... A másik kettő pedig a nagyapapa, meg a bácsikám...

MARY: Ó, nem, Robison. Az apám nem a te nagyapád... Nekem sem apám... Hogy is magyarázzam el neked? Anyám mindent elmondott nekem...

ROBINSON: Értem... És a bácsikám?

MARY: Csak nagyanyai ágon nagybátyád... Nekem pedig csak anyai féltestvérem. Apa nem tudja... Hogy is magyarázzam el neked?

ROBINSON: Értem... Így már könnyebb... Segítek nektek... Megmentelek.

MARY és PIERRE *(Ünnepélyes meghatottsággal)*: Köszönjük, Robison.

ROBINSON: Ó, ne, ne köszönjétek. Kötelességemnek érzem megtenni. Egy olyan helyre viszlek benneteket, ahol senki nem talál rátok.

MARY: Vigyél bennünket, fiam.

PIERRE: Hová visz bennünket, sir?

ROBINSON: A Kecskék Karámjához, sir. Az egy titkos karám. Minden eshetőségre készen építem messze benn, az erdőben. Ott majd kecsketej és friss forrásvíz lehet a táplálékuk!

MARY: Imádom a kecsketejet!

PIERRE: Én is. Az Arethuzs fedélzetén mindig csakis kecsketejrel táplálkoztam. Mondja, sir, messze van az a karám?

ROBINSON: Á, dehogy. Körülbelül egy év alatt odaérünk, lehet, hogy másfél év is kell hozzá. De legfeljebb két év.

PIERRE: Kitűnő. Akkor menjünk!

MARY: Induljunk máris!

ROBINSON: Csak egy pillanat... Hé, Péntek! *(Péntek felébred.)* Péntek, én most elmegyek. Te addig áss.

PÉNTEK: Ások, gazdám.

ROBINSON: És ne feledd, hogy a rabszolgám vagy.

PÉNTEK: Nem felejttem el, gazdám.

ROBINSON: Adj enni a papagájnak. És fonjál kosarakat zsenge ágakból.

PÉNTEK: Kosarat fonni nem tudok, gazdám.

ROBINSON: Semmi baj. Majd megtanítlak én, amikor visszatérek. Addig is, fonj néhányat.

PÉNTEK: Fonok, gazdám.

ROBINSON: És a rum... Nehogy megidd a rumot, Péntek...

PÉNTEK: Nem iszom meg, gazdám.

MARY: Robinson, gyerünk.

PIERRE: Késésben vagyunk, sir...

ROBINSON: Csak egy pillanat. *(Péntekhez)* Ami pedig őt illeti... Amikor majd felébred, mondd meg neki, hogy három-négy év múlva visszatérek. Várjon rám a függőágyban. És legyen hozzám hűséges...

PÉNTEK: Megmondom neki, gazdám.

ROBINSON: Vigyázz rá... És harcolj...

PÉNTEK: Harcolni fogok, gazdám.

ROBINSON *(És a többiek)*: Isten veled, Péntek.

PÉNTEK: Jó utat, gazdám. Várok rád három-négy év múlva...

(Hárman útra kelnek. A fehér kiscica, amelyik mindvégig Robinson mellett volt, most is elindul vele. Robinson megáll.)

ROBINSON *(A kiscicához)*: Te itt maradsz... *(Péntekhez)* Vigyázz rá, kérlek. Ne essen baja.

PÉNTEK: Nem esik baja, gazdám. Cicc, cicc, cicc.

(A kiscica Péntekhez megy. A három utazó elindult. Péntek a függőágyhoz megy, időről időre megállva, hogy a kiscicát hívogassa maga után. A függőágy mellé érve felsóhajt, láthatólag küzdelmet folytat önmagával, végül gyengéden ringatni kezdi a függőágyat, miközben szól a robinsoni zenei motívum.)

VI

Kimerít bennünket a hosszú út, de már csak kevés van hátra a Kecskék Karámjáig. Vadászni indulok. Anya könnyelműnek bizonyul, ugyanakkor rendkívül szegénylősnek. Egy megható beszélgetés. Néhány hasznos holmit készítek. Egy kalózláb története. A kannibálok fogságába esünk.

A robinsoni zenei motívum hallatszik, majd fokozatosan átadja helyét a dzsungel zajainak. Dús növényzettel benőtt helyszín, valahol a dzsungelben. Felbukkan egy legelő zebra, majd egy oroszlán. A zebra ijedten elmenekül, elrejtőzik egy bokorban. Az oroszlán bőszen ordítást hallat, majd egy fához megy, és kiemeli az odújából egy klarinétot. A robinsoni zene újra hangosabban szól. Az oroszlán ijedten menekül, elbújik egy másik bokorban. Felbukkan a három utazó, megállnak pihenni a forrásnál.

MARY: Fáradt vagyok... Mióta megyünk már?

PIERRE *(Az órájára néz)*: Egy éve és nyolc hónapja. *(Robinsonhoz)* Sok van még hátra?

ROBINSON: Öt-hat hónap alatt biztosan odaérünk...

MARY: Alig várom... Pierre, amikor megérkezünk, ugye készítesz nekem egy prémgallért kecskegidabőrből?

PIERRE: Készítek, hát persze. Négycolos gallért kapsz tőlem.

ROBINSON: Én pedig, anya, készítek neked egy sótartót cédrusfából, és egy nyakláncot kenyérből.

MARY: Készíts, készíts, nincs rajtad kívül senkim a világon... Jaj, olyan éhes vagyok!

ROBINSON: Lőjek neked valamit?

MARY: Szívesen ennék valamilyen madárhúst.

ROBINSON: Rendben, anya...

(Robinson felfelé lő, és felveszi ismert várakozó testtartását. Hallatszik a láthatatlan madárraj szárnyzuhogása, ezúttal valamivel tovább tart, a beszélgetés közben is, egészen a léggömb felbukkanásáig.)

PIERRE: Mary, kissé könnyelmű vagy... Hallod? Mi van, ha ők bukkannak fel? Tudod, hogy követnek minket... Lehet, hogy a légáramlatok épp erre terelik őket.

MARY: Jaj, Pierre, úgy félek! Félek, és szégyellem magam apa előtt. Anya persze megért majd, tudom...

PIERRE: Bújjunk el. Gyorsan!

(Ketten elbújnak: Pierre abban a bokorban, ahol korábban a zebra rejtőzött el, Mary abba, ahová az oroszlán bújt. Robinson továbbra is várakozó testtartásban áll, mozdulatlanul. Süvítés. Lába elé hull egy madár.)

PIERRE *(Kidugja a fejét a bokorból)*: Mondtál valamit, Mary?

MARY *(Ő is kidugja a fejét)*: Nem.

PIERRE: Elég kényelmes neked ott?

MARY: Nem igazán... Egy oroszlán mellé kerültem.

PIERRE: Egy oroszlán? Hány colos?

MARY: Nem tudom.

PIERRE: És mit csinál?

MARY: Azt hiszem, épp klarinétozni készül. És te?

PIERRE: Mellettem egy zebra van... Épp fésülködik...

(Újabb süvítés hallatszik. Fentről megjelenik a léggömb a Selkirke családdal. Pierre és Mary visszabújnak a bokorba. Robinson udvariasan köszönti az újonnan érkezetteket.)

ADELAIDE *(Randolphhoz)*: Ki ez a fiatalember?

RANDOLPH: Kreutznaer, más néven Crusoe. Magányosan él, egy lakatlan szigeten. Ott, ahol ő van, biztosan nincs senki más.

ADELAIDE: Akkor a szökevények nem itt vannak. Induljunk tovább.

SELKIRKE: Várjatok! Egy pillanat! Kreutznaer, ide hallgasson!

ROBINSON: Csupa fül vagyok, sir.

SELKIRKE: Kreutznaer, valami nyomja a lelketem. Be kell vallanom valamit. Egy családi titokról van szó...

ROBINSON: Hallgatom, sir.

RANDOLPH: Apa, ne mondd el neki!

ADELAIDE: Mondd csak el! Mondj el mindent! Hadd tudja meg ő is...

SELKIRKE: Kreutznaer, tudnod kell, hogy a lányomnak, Marynek vagy az első házasságából származó gyermeke. Az unokám vagy, Kreutznaer.

ROBINSON: Nagypapa!

ADELAIDE: Kedves kisunokám!

ROBINSON: Nagymama! Egyedül élek ezen a világon, nagymama! Egyedül ezen a lakatlan szigeten.

SELKIRKE: Gyere velünk, a mamádat keressük éppen.

ROBINSON: Nem tehetem. Az én sorsom az, hogy egyedül éljek, mindig egyedül...

ADELAIDE: Szegény árva!

RANDOLPH: Nem látott erre két szökevényt? Egy nem épp fiatal nőt és egy sánta kalózt?

ROBINSON: Nem láttam senkit, sir. És még ha láttam volna is bárkit, nem ismertem volna fel őket, ebben a nagy magányban...

RANDOLPH: Megölöm őket! Isten önnel, sir.

SELKIRKE és ADELAIDE: Vigyázz magadra.

ROBINSON: A viszontlátásra!

(Érzelmes búcsú. A léggömb kilibben a színről. Pierre és Mary előbújnak rejtekhelyükről.)

MARY: Megmenekültünk!

PIERRE: Az még nem biztos. Bármikor visszatérhetnek. Erős itt a szél, tizenkét colos. Nem vagyok nyugodt, amíg a Kecskék Karámjához nem érünk.

(A zebra és az oroszlán előbújnak a rejtekhelyükről, és dolgukra mennek. Az oroszlán, mielőtt távozna a színről, elrejt valamit a faodúban.)

MARY: Milyen rendes oroszlán ez.

ROBINSON: Egy magányos oroszlán.

PIERRE: Vajon mit rejtett el a faodúban?

MARY: A klarinétját.

PIERRE: Vigyük magunkkal.

ROBINSON: Jaj, sir, de az lopás lenne.

PIERRE: Úgy gondolja?

ROBINSON: Biztos vagyok benne. Mégiscsak a másé az a klarinét...

PIERRE: Ne feledje, hogy én kalóz vagyok.

ROBINSON: Igaza van. A magány teljesen átalakította az erkölcsi elveimet. Mióta egyedül élek, tiszteletben tartom a mások tulajdonjogát...

MARY: Mondd csak, Robinson, a Kecskék Karámjánál elég lesz nekünk a tej? Imádom a kecsketejet.

ROBINSON: Igen, anya, hát hogyné lenne elég?

PIERRE: Én majd klarinéton játszom neked, te meg kecsketejet iszol...

MARY: De jó lesz! Alig várom, hogy odaérjünk! Kár, hogy nincs kerékpárunk, úgy gyorsabban odaérnénk.

ROBINSON: Akarod, hogy készítek magunknak kerékpárokat, anya? Vagy egy tandembiciklit, három rend pedállal? Két-három év alatt elkészülnék vele. Akár most is elkezdhetem...

MARY: Most éhes vagyok. Lőttél nekem madarat?

ROBINSON: Persze. Készítek egy asztalt és pár széket? Öt-hat hónap alatt meg is leszek vele.

PIERRE: Amikor majd lesz rá időd, készíthetnél nekem is egy pipát. Volt nekem egy pipám az Arethuza fedélzetén, négycolos, egy halott tengerésztől vettem el, de egyszer lenyeltem véletlenül, álomban...

ROBINSON: Készíték, sir, hát persze. Valami másra nincs szüksége?

PIERRE: De igen. Egy nadrágtartóra, és egy negyvenhárom colos falábra.

ROBINSON: Hadd vegyem le a méretet.

(Robinson méretet vesz Pierre-ről, aztán dolgozni kezd, miközben Pierre és Mary beszélgetnek. Madarak csicseregnek, a dzsungel neszei felerősödnek.)

MARY: Pierre, bocsásd meg az ártatlan kíváncsiságomat, de nemsokára a tiéd leszek, s úgy érzem, jogom van megtudni rólad néhány intim részletet. Te falábbal születted?

PIERRE: Ó, ez a gyermeki kíváncsiság, Mary... Mindkét lábam faláb volt, mikor születtem. De mindkettőt elvesztettem, elmesélem rögtön, hogy történt a dolog... Utána újránöttek, rendes lábként. Aztán egyiket elvesztettem a trafalgarai csatában. Maga Nelson admirális vágta le. Elvitte magával, emlékbe. Helyére egy másikat tettem, egy ötvennyolc colos falábat. Hát így történt, hogy most csak egyik lábam faláb. De rég volt, istenem...

MARY: Igen... Én akkor még fiatal voltam... Tudod, mennyire fiatal voltam akkor? Nagyon fiatal. Szinte még gyerek...

(Amíg ők beszélgetnek és Robinson dolgozik, Mabolo király főudvarmestere közeledik három bennszülött rendőr kíséretében, akik félig európai öltözetet viselnek. Robinson úgy tesz, mint ha nem venné őket észre, esetleg közömbösen biccent feléjük. Mary és Pierre, belemerülve a beszélgetésbe, észre sem veszi őket. A rendőrök épp mellettük állnak meg.)

PIERRE: Aztán, amikor a waterlooi csatában harcoltam, elvesztettem a falábam. Akkor a tüzerparancsnok faragott nekem egy újat, tizenkét colosat. Szép volt, de kissé elnagyolt. Fialat fából faragta, úgyhogy később nőtt még kicsit, s egészen kizöldült. Esténként, mikor nyugovóra tértem, vagy akár napközben is, mindig jöttek a madarak, s ott fűtyültek az ágain...

MARY: Milyen szép! Kár, hogy már nincs meg...

PIERRE: Szép volt, de kicsit kényelmetlen. Már túl nehézé vált. És túl sok madár gyűlt össze esténként. Nem hagytak aludni.

MARY: És madárfészkek voltak rajta, tojásokkal és fiókákkal?

PIERRE: Persze. Tele voltam fészkekkel. Volt olyan fészkek is, amelyek negyvenkét colos volt, sőt olyan is, amelyek ötvenöt. A fiókák pedig csak csipogtak, csipogtak... A gyerekek hintákat szereltek az ágakra. És ez így ment, mindaddig, amíg kalóz nem lett belőlem.

MARY: Az mikor történt?

PIERRE: Később... Egyszer odajött hozzám egy halott. Az, aki a pipámat készítette, amelyiket aztán lenyeltem álmomban... A négycolos pipámat... Akkor még persze nem volt halott. Lord Sinclair fia volt az. És tudd meg egyébként, hogy a pipámat sem álmomban nyeltem le. Be kell vallanom neked, Mary, hogy nagy éhségemben ettem meg egyszer, az Aleut-szigetek közelében, a nyílt tengeren... Nehéz idők voltak...

MARY: Sokat szenvedhettél...

PIERRE: Szenvedtem, igen... A halott azt mondta nekem: ha nekem ilyen lábam volna, kalóznak állnék. Úgyhogy kalóznak álltam. Még a jobb szememet is kivájtam, hogy én lehessenek a főnök.

MARY: Te magad vájtad ki? Ó, ez nagyon érdekes! Kérlek, meséld majd el nekem jó részletesen. A Kecskék Karámjánál esténként majd mesélsz nekem a kalandjaidról, ugye? Én majd kecsketejet iszom közben... Te meg elmeséled nekem, hogyan vájtad ki a szemed...

PIERRE: Most is elmesélhetem neked, amíg Robinson befejezi az asztalt és a székeket... A nyílt tengeren voltunk éppen, az Arethusa fedélzetén, három mérföldnyire az Aleut-szigetektől. Ötvenegy ágyú volt a hajómon, mindegyik hatvanhárom colos. Zúgott a vihar, az ágyúk dörogtek...

FŐUDVARMESTER: Elnézést, uram, hogy félbeszakítom. Csak egy ellenőrzés, egyszerű formáság: az irataikat kérem...

PIERRE: Nincsenek irataim. Kalóz vagyok.

FŐUDVARMESTER: És a hölgy?

MARY: Nálam csak a válási végzés van.

FŐUDVARMESTER: Rendkívül sajnálom, sir, de önök Maboló király területén tartózkodnak. Iratok nélkül ez lehetetlen. Kénytelenek vagyunk letartóztatni önöket.

PIERRE: Csak rajta.

MARY: És a fiam, Robinson? Vele kapcsolatban mi a szándékuk?

FŐUDVARMESTER: Az ön fia? Sir Robinsont már régóta ismerjük. Amikor ellenőriztük a papírjait, meggyőzően bizonyította, hogy egyedül él, egy lakatlan szigeten...

MARY: Mi is egyedül élünk...

FŐUDVARMESTER: Az lehet, de nem tudják bizonyítani.

MARY: Ez igaz, bizonyítékunk nincs...

PIERRE: És mit tesznek majd velünk?

FŐUDVARMESTER: Egyelőre arra kérem önöket, hogy tekintsék úgy, hogy meg vannak kötözve. Mindegyikük egy-egy fához. Mi megbízunk önökben.

PIERRE: Köszönöm, sir...

FŐUDVARMESTER: Csupán arra kérem önöket, hogy ne távolodjanak el a fától. Ön, kérem, erre...
(A Főudvarmester udvariasan odavezeti mindkettejüket egy-egy közeli fához. Ettől kezdve mindketten úgy viselkednek majd, mintha valóban hozzá lennének kötözve a fához.)

MARY: Rendben. Szeretnék kérdezni valamit. Szabad?

FŐUDVARMESTER: Természetesen.

MARY: Önök kannibálok?

FŐUDVARMESTER: Egyesek szerint igen...

ROBINSON: Anya! Meg fognak téged enni!

MARY: Most már mindegy nekem, azok után, hogy megismertem az igazi szerelmet...

PIERRE (*Robinsonhoz*): Legyen nyugodt, sir... Örvendek, hogy ilyen kellemes körülmények között ismerhettem meg önt. Önre hagyom a falábamat emlékül. Sajnálom, hogy kissé már elhasználódott.

ROBINSON: Köszönöm, sir... (*A Főudvarmesterhez*) Arra kérem, hogy engem is kötözzön meg úgy, ahogy őket. Szeretnék osztozni a sorsukban...

FŐUDVARMESTER: Az lehetetlen, sir. Ön egyedül él, egy lakatlan szigeten...

ROBINSON: Ez igaz. De mit tehetnék? A családi kötelék erősebb...

MARY: Milyen nemes lélek! Mennyire hasonlítasz hozzám!

FŐUDVARMESTER: Igaza van, sir... Arra kérem, ön is tekintse magát megkötözve. (*Egy magányosan álló fához vezeti őt.*)

MARY: És most mi lesz, megesznek bennünket?

FŐUDVARMESTER: Még nem... Megyek, hogy értesítsem Mabolo királyt az önök foglyul ejtéséről. Kérem, ne próbáljanak megszökni, hiszen engem vonnának érte felelősségre. Legkésőbb holnap hajnalban Mabolo király itt lesz, és ítéletet mond önök felett. Addig isten önökkel. (*A bennszülöttek eltávoznak. Szünet.*)

MARY: Tényleg azt hiszed, hogy kannibálok?

PIERRE: Több mint valószínű.

(*Szünet. Bejön az oroszán, együtt érzően nézi őket egy darabig, és miután sajnálkozva csóválja a fejét – Cc! Cc! Cc! –, kimegy a színről.*)

MARY: Milyen rendes oroszán!...

II. felvonás

I

A helyzet tragikus, ez okból kifolyólag elsírom magam, anyával együtt. A kalóz kalandjai és az eső. Randolph horgászik. Mabolo király érkezése és ennek következményei. Miután harisnyákat készítek, egy ernyő elkészítését javasolom, és módot találok arra, hogy árnyékban utazhassunk.

Ugyanaz a helyszín, mint az első felvonás végén. Holdfényes éjszaka. Mindhárman saját fájuk mellett állnak. A robinsoni zenei motívum, majd a dzsungel hangjai. Egy idő után:

MARY: Hogyha kannibálok, akkor meg fognak minket enni?

PIERRE: Több mint valószínű.

MARY: Mondhatok valamit, Pierre? Úgy gondolom, hogy a helyzetünk eléggé tragikus. Búcsúzhatunk az életünktől, búcsúzhatunk a szerelemtől... Nem akarod, hogy együtt sírjunk egy kicsit?

PIERRE: Az lehetetlen, Mary. A kalózok nem sírnak.

MARY: Kérlek! Tégy kivételt, csak egyetlenegyszer! Az én kedvemért!

PIERRE: Lehetetlen. Kérj bármit, csak ezt ne.

MARY: Pierre! Lehet, hogy nem szeretsz engem eléggé?

PIERRE: Jaj, milyen gyerekes beszéd ez? Hát nem érted?...

MARY: Robinson! Alszol?

ROBINSON: Nem, anya. Éppen meleg harisnyát kötök neked, kókuszrostokból, hogy meg ne fázz.

Olyan hűvös az éjszaka...

MARY: És olyan tragikus... Köszönöm, Robi... Nem akarod, hogy együtt sírjunk egy kicsit?

ROBINSON: Szívesen, anya. Hadd jöjjenek kicsit közelebb.

(Robinson és Mary átölelik a fákat, amelyek mellett állnak, és közelebb viszik őket egymáshoz. Utána újra felveszik a fához kötözött fogolypozíciót, és elkezdene két szólamban sírni. A sírásukhoz csatlakozik az oroszlán és a zebra, akik véletlenül épp arra jártak. Az oroszlán klarinéton kíséri a háromtagú kórust. A sírás melodikussá válik, ritmusára elhaladnak a közelben a lovas beduinok. Az oroszlán és a zebra távoznak. Robinson és Mary abbahagyják a sírást.)

MARY: Ez kellemes volt. Köszönöm, Robi.

ROBINSON: Én is köszönöm, anya.

(Visszaviszik a fákat korábbi helyükre, majd felveszik a fogolytesttartást.)

MARY: Ha kannibálok, akkor meg fognak minket enni?

PIERRE: Több mint valószínű. Végül is joguk van hozzá.

MARY: Pierre, mielőtt még jönne, hogy megegyenek minket, mesélsz nekem a kalandos életemről? Imádom a kalandokat.

PIERRE *(Kissé rekedten)*: Örömmel mesélek.

MARY: Berekedtél?

PIERRE: Igen, ez egy ilyen belső rekedtség... *(Meggöszörüli a torkát.)* 1549-ben történt, egy júliusi napon. Az Arethusa fedélzetén voltam, az Aleut-szigetek közelében jártunk éppen. Fiatal voltam még, szinte kamasz...

MARY: És megvolt a falábad?

PIERRE: Akkoriban mindkét lábam fából volt... Más idők voltak... Szenvedélyesen szerettem egy bennszülött nőt, aki egy tizennégy colos kislánnyal ajándékozott meg engem. De én visszautasítottam az ajándékot. Mindkettejüknek, anyának és lányának egyaránt volt egy-egy anyajegy a tarkóján, olyan cseresznyeméretűek. Azóta sem láttam őket... Azon a napon, az Arethusa fedélzetén lázadás tört ki. Dörgött a negyvenhárom ágyú, ötvennyolc colos volt mindegyik. Mi forgattuk a jatagánjainkat, s az ágyúk csak dörögtek.

(Dörgések hallatszanak. Egy hirtelen jött zápor elfedi Pierre hangját.)

MARY *(Kiabálva)*: Azt hiszem, esik...

ROBINSON *(Kiabálva)*: Anya, nehogy megfázz! Húzd fel a meleg harisnyát!

(Robinson és Mary újra egymás felé indulnak, a fákkal együtt. Mary a lábára húzza a Robinson által készített harisnyát.)

MARY *(Kiabálva)*: Köszönöm, gyermekem...

(Mindketten a helyükre mennek, a fákkal együtt. Az eső hirtelen eláll. Fölöttük elröpül a Selkirke család léggömbje. Randolph és az öreg Selkirke két szólamban éneklék a Gondviselés-kánont. A foglyok csatlakoznak az énekhez. A léggömb megáll egy pillanatra a levegőben. Az éneklők elhallgatnak.)

SELKIRKE: Ez furcsa! Mindketten több szólamban énekelünk... Ez valami trópusi jelenség?

RANDOLPH: Nem, apa. A visszhang.

ADELAIDE: Randolph, hol vagyunk?

RANDOLPH: Nem tudom, anya. Nem látok semmit. A visszhangból ítélve a tenger fölött lehetünk.

ADELAIDE: A tenger fölött? Mi lenne, ha megpróbálnál horgászni? Úgy ennék egy kis tőkehalat.

RANDOLPH: Máris, anya.

(Randolph ledob egy horgot. Újrakezdődik a kánon, öt szólamban. Robinson fástul odamegy a horoghoz, ráakaszt egy pár harisnyát, aztán visszatér a helyére a fával együtt.)

RANDOLPH: Azt hiszem, fogtam valamit. *(Felhúzza a horgot.)*

ADELAIDE: Tőkehal?

RANDOLPH: Nem. Egy pár harisnya.

SELKIRKE: Harisnyát halásztál? Ez biztosan valami trópusi jelenség...

RANDOLPH: Ezúttal igazad van. Fogd, anya!

SELKIRKE: Induljunk, Randolph... A gazemberek biztosan a tengeren menekültek el.

ADELAIDE: Egy pillanat! A bal lábas harisnyában egy üzenet is van. *(Meggyújt egy gyufát, annak fényénél olvassa.)* „Húzd a lábadra, nagymama, nehogy megfázz. Hűvös az éjszaka.” Ejha! Nem is tudtam, hogy az egyik unokám ott lenn van, a tengeren!...

SELKIRKE: Az is lehet, hogy Mary újra gyermeket szült közben... Jaj neked, elvetemült lányunk! A hullámok közé vetted a gyermeked...

ADELAIDE: Ő pedig, amilyen kicsi, máris ennyire szereti a nagymamáját, harisnyát köt neki...

RANDOLPH: Nem menekülhetnek előlünk a gazemberek! Nem menekülhetnek!

(A léggömb elindul. Amíg el nem tűnik a színről, és még utána is, egyre halkabban szól a Gondviselés himnusza.)

MARY: Micsoda rémes éjszaka! Robi, nem sírnál még velem kicsit? Olyan szomorú vagyok...

(Mary és Robinson újrakezdi a dallamos sírást, ezúttal a helyükön maradva. A dallamra bevonulnak a beduinok, lóháton, és elhaladnak mellettük anélkül, hogy észrevennék őket.)

PIERRE: Beduinok! Elvesztünk.

(A beduinok kimennek a színről. Az ének elhallgat.)

PIERRE: Elmentek...

MARY: Honnan tudod, hogy beduinok voltak?

PIERRE: Ismerem őket, mint a tenyeremet. Régi elintéznivalóm van velük... Akkor régen, az Aret-huza fedélzetén a beduinok kezdték a lázítást. Lerohantak minket, mindegyikünkél volt ötvenhárom ágyú, egyenként negyvenhárom colosak. Körbe-körbe vágattak és ágyúztak, ágyúztak... Ők vágták le a falábaimat, amelyekkel születtem... Azóta már csak egy falábam van...

MARY: Az, amelyiket a waterlooi csata után készítettek?

PIERRE: Nem. Egy másik. Ötvenhat colos.

MARY: Pierre, ne haragudj a nőies kíváncsiságomért, de... Nelson admirális beduin volt?

PIERRE: Nem. A beduinok csak később értek oda.

MARY: Milyen jó, hogy nem ismertek fel!

PIERRE: Az ő szerencséjük. Ha felismertek volna, mindegyikükkel végzek.

MARY: Rémes ez az éjszaka. Már így is épp eléggé az.

(Újra hallatszanak a dzsungel zajai. A szín fokozatosan világosodik. Itt a hajnal.)

MARY: Hogyha kannibálok, akkor meg fognak minket enni?

PIERRE: Több mint valószínű.

(Messziről hallatszik a tamtamdobok hangja, Maboló király érkezését jelezve. A dobolás hangja erősödik, fokozatosan elnyomja a dzsungel hangjait, miközben a foglyok beszélgetnek.)

MARY: Hallod? Jönnék! A kannibálok! Az emberevők...

PIERRE: Méltósággal hagyom magam elfogyasztani.

MARY: Robi, gyermekem, te mit csinálsz ott?

ROBINSON: Tintát készítek ribiszkebogyókból, anya. Utána pedig készítek egy tollat, bambuszhegygel. Egy levelet akarok megírni.

MARY: Kinek akarsz írni?

ROBINSON: A rabszolgámnak, Pénteknek. Az ő gondjaira bízom a kedvesemet.

MARY: Van egy kedvesed, Robi?

ROBINSON: Igen, anya. Annyira egyedül vagyok!...

MARY: Hogy hívják?

ROBINSON: Elfelejtettem megkérdezni őt.

PIERRE: Azt meg tudom mondani én, sir. Elvégre az én vadházastársam volt. Amikor megismer-
tem őt, az Aleut-szigetekenél, épp ránk törtek a beduinok. Negyvenhárom ágyúval lőttek,
ötvennyolc colos volt mindegyik, amikor ő...

*(A tamtandobok elnyomják a beszédét. A színre belép Mabolo király a Főudvarmesterrel és
a többi bennszülöttel. Udvarias köszöntések mindkét részről.)*

FŐUDVARMESTER: Őfelsége Mabolo király... Ő itt Robinson Kreutznaer, más néven Crusoe... Egye-
dül lakik a mi lakatlan szigetünkön...

ROBINSON: Kinek mit tartogat a sors. Nem igaz, sir?

MABOLO: Lehetséges... *(A Főudvarmesterhez)* Van rá bizonyítéka?

FŐUDVARMESTER: Igen.

MABOLO: Akkor ő szabad. *(Maryre mutat.)* És ő?

FŐUDVARMESTER: Se iratok, se bizonyítékok...

MABOLO: Hát az súlyos. Hogy hívják önt?

MARY: Mary Selkirke. Edinburghból.

MABOLO: Mary Selkirke? Edinburghból? És mondja csak, hány éves?

MARY: Ez meglehetősen illetlen kérdés, sir. Kannibálhoz illő kérdés.

MABOLO: Mary Selkirke? Edinburghból? Nincs véletlenül egy vörös anyajegy a hasán?

MARY: De igen, sir. Megmutassam?

MABOLO: Nem, nem kell... Mary! Hát nem emlékszel? Mabolo... Mab... Na?

MARY: A memóriám, sir... Egy ilyen rémes éjszaka után...

MABOLO: Gondolkodj csak... Mab... A diák... Egyik nyáron egy hónapig laktam nálatok, a pan-
zióban...

MARY: Mab? A diák? Nem emlékszem, sir...

MABOLO: Mary! És a gyerek?... Az írtad nekem... Hát elfelejtetted?

MARY: Ó, a kisfiúcska! Meghalt, egyéves se volt... Most már tudom. Te vagy Mab, Kaliforniából.

MABOLO: Nem, Mary... Azt írtad, hogy kislányunk született...

MARY: Kislány? Ő is meghalt, szegényke... Megölte a vágyakozás az apja után... Mab! Hát te
vagy, Mab, a szigetvilágból!...

MABOLO: Igen, Mary! Semmit se változtál az elmúlt hatvan évben. Rögtön felismertelek.

MARY: Kedves vagy, Mab!

MABOLO: Esküszöm, hogy így van! *(A Főudvarmesterhez)* És ő kicsoda?

FŐUDVARMESTER: Nincsenek iratai.

MABOLO: Nehéz ügy.

PIERRE: A nevem Pierre Surcouf, foglalkozásomra nézve kalóz vagyok, az Arethuza fedélzetén
születtem, negyvenhárom ágyú társaságában, egyenként ötvennyolc colos volt mindegyik.
Anyámat felkoncolták a beduinok.

MARY: Pierre, te árva vagy!

PIERRE: Igen, Mary! *(Sír.)* Igen, árva vagyok! Ez az én életem legnagyobb titka. Édesanyám egy-
szerű utas volt az Arethuza fedélzetén, én pedig kalóz voltam... Így ismerkedtünk meg...
Mikor a beduinok levágták az első falábamat, anya hangosan felsikoltott. Felkapta a lábamat,
és a karjába vette. Az volt belevésve bicskával: „Emlék Nizzából.” „Gyermeke” – mondta
ő – „te vagy az én gyermeke! Én véstem bele a lábba ezt, mielőtt elveszítettelek. Nézd csak,
a nevem is ide van vésve: Eleonore.”

MABOLO: És a másik láb, sir?

PIERRE: Amikor a beduinok azt is levágták, édesanyám másodszor is hangosan felsikoltott.

MABOLO: Miért?

PIERRE: Azon a lábon is azt írta: „Emlék Nizzából”. Így mondta édesanyám. És édesapám aláírása
volt rajta.

MABOLO: Hogy hívták az édesapját?

PIERRE: Sajnálom, sir, de egy ötvennyolc colos repeszdarab olvashatatlaná roncsolta az aláírást.

MARY: És az édesanyja, ő nem mondta meg a nevet?

PIERRE: Édesanyámat megölték a beduinok, rögtön azután.

MABOLO: Emlék Nizzából! Eleonore! Sir, tudja, ki az ön édesapja?

PIERRE: Az életemet adnám érte, ha tudhatnám, sir.

MABOLO: Fiam!... Az én fiam vagy!... Eleonore... Nizza... Diák voltam... Azon a tavaszon... Fiam!...

PIERRE: Apa!

(Ölelések, éljenzés.)

PIERRE: Apa, engedd meg nekem, hogy elvegyem feleségül ezt a lenyűgöző teremtést.

MABOLO: Áldásom rátok, fiam.

MARY: Köszönöm, Mab...

MABOLO: Hagyjuk a köszöneteket... Mostantól az udvaromban élhettek.

MARY: Az lehetetlen, Mab. A családom a nyomomban van. Apám rettentő dühös.

MABOLO: Az öreg Selkirke? Még mindig iszik? Ha látod, add át neki üdvözlétemet.

MARY: Köszönöm... De menekülnünk kell, el kell rejtőznünk a Kecskék Karámjában. Az a fiamnak, Robinsonnak a magánbirtoka.

MABOLO: És ön, sir Robinson, elfogadja a meghívást, hogy a vendégem legyen az udvaromban?

ROBINSON: Az lehetetlen, sir. Én ugyanis egyedül élek, ezen a lakatlan szigeten.

MABOLO: Hát ez van. Nem erősködöm akkor. Mindannyian szabadok. De ha bármelyikük meg gondolja magát...

PIERRE: Köszönöm, apa.

MARY: Mindig olyan kedves vagy, Mab...

(Mabolo király ünnepélyesen távozik, udvartartása kíséretében. A három utazó magára marad.)

MARY: Szabadok vagyunk.

PIERRE: Ilyen az élet.

MARY: Menjünk a Kecskék Karámjához. Mesélj nekem a kalandjaidról. Mondd csak, Pierre, te voltál már valaha emberevő?

PIERRE: Még régen, igen... Az Arethuza fedélzetén... Majd elmesélem.

MARY: Alig várom. De most induljunk. Túl erősen tűz a nap. Megárthat a bőrömnek.

ROBINSON: Ha akarod, készítek neked ernyőt pálmalevelekből!

PIERRE: Az túl sok időbe telne...

MARY: De hát ezt sem lehet kibírni. Nem látod, milyen erősen tűz a nap?

ROBINSON: Van egy ötletem. Menjünk a fák árnyékában.

(Mindhárman elindulnak, karjukban viszik a fákat, amelyek mellett fogolyként álltak. A szín egy pillanatra üresen marad, a dzsungel zajaival.)

II

A Selkirke család a mama jövőjét tervezi. Harc az oroszlánal. Megható beszélgetés nagymamámmal, Adelaide-del, akinek készítek egy lábat. Randolph megalapítja a Selkirke dinasztiát, keresztülhúzza apja számításait, aki anyai nagyapám.

Egy másik helyszín a dzsungelben, éjszaka, de valamivel erősebb fényvel, mint az előző színben. A három Selkirke a nap eseményeiről társalogva épp befejezi a vacsoráját. Közben a léggömb látható, kosara egy közeli fához van kikötve.

SELKIRKE: Ez nehéz nap volt. Fáradt vagyok, Adelaide. Indulok lefeküdni.

ADELAIDE: Máris, drágám. Mindketten feküdjetek le.

RANDOLPH: A szökevények nincsenek messze. Holnap biztosan elkapjuk őket.

ADELAIDE: Tulajdonképpen miért vagytok annyira dühösekk rájuk? Mary mégiscsak nő... És nem az első nő, akít elcsábítanak. Én anyaként megértem őt...

SELKIRKE: Ezúttal azonban vallási különbségek vannak köztük, drágám. Ő mégiscsak kalóz. Ha nem változtatja meg a foglalkozását, vagy az elveinek fog áldozatul esni, vagy hagynia kell magát megölni.

RANDOLPH: És a család becsülete? Az nem számít?

SELKIRKE: De számít, hogyné számítana. Engem a család becsülete annyira foglalkoztatott, hogy három évig ki sem mozdultam a házból, csak ezen töprengtem. Maryn kívül két fiam volt még. A nagyobbikat közülük, aki te vagy, gentlemanként neveltem hároméves koráig, amikor elveszett a zsibvásáron. Ráhagytam egy csinos összeget, hogy halálom után gyarapíthassa majd vagyonát. A másikat egy hajóskapitány gondjaira bízam, hogy tanulja ki a mesterséget. Őt év elteltével aztán, látván, hogy bátor, jó érzésű és talpraesett, egy kitűnő hajót találtam neki, s engedtem őt tengerre szállni, ahol hamarosan halálát lelte...

(Az öreg Selkirke monológja közben Adelaide a fekvőhelyeket rendezgeti, Randolph pedig svéd tornagyakorlatokat végez. A monológ végén Adelaide, akinek mindig ott a pipa a szájában, takarodót fúj a pipával, mintha az trombita volna. A két Selkirke vigyázzba merevedik.)

ADELAIDE: Lámpaoltás! Lefekvés! Én öröködök. *(Egy kisebb felhőcskét a hold elé húz.)*

SELKIRKE: Jó éjt, Adelaide.

RANDOLPH: Jó éjt, anya.

ADELAIDE: Jó éjt!

(A két Selkirke lefekszik. Adelaide fel-alá járkál, ahogy az őrszemek szoktak. Egy idő után:)

SELKIRKE: Adelaide!

ADELAIDE: Igen? *(Abbahagyja a járkálást.)*

SELKIRKE: Tudod, mire gondoltam, Adelaide? Az övé lehetne a lány, minden vallási különbség ellenére, ha átíratná rám a kincstárjegyeit s a braziliai ültetvényét. És mindezen felül visszatartatna még a jövedelmeiből 50 moidorest, amelyet havi életjáradékként fizetne Randolphnak...

ADELAIDE: Gondolod, hogy van egy ültetvénye Brazíliában?

SELKIRKE: Nem vagyok benne teljesen biztos, csak egy megérzés...

RANDOLPH: Én is megbocsátanék nekik, ha a fia, Robinson, nekem adná az ékszereket és az összes készleteit: fegyvereket, lőszert, ruhákat, szerszámokat...

SELKIRKE: Kifelejtetted a szigetet, Randolph!

RANDOLPH: Azt meghagynám neki, azzal a feltétellel, hogy felparcellázza, s a jövedelmeket évente elküldi nekem Edinburghba, ahol majd megházasodom...

(Mialatt a beszélgetés zajlik, feltűnik az Oroszlán, aki egy darabig a többiek számára észrevétlenül hallgatózik. Végül Randolph meglátja őt.)

RANDOLPH: Anya! Egy oroszlán! Felfal minket!

SELKIRKE: Adelaide! Ments meg!

ADELAIDE: Állj! Ki vagy? Mondd a jelszót!

OROSZLÁN: *(Vérfagyasztóan bömböl.)*

(Megkezdődik a küzdelem, egyfajta dzsúdó, Adelaide és az Oroszlán között. A két Selkirke kezdetben rémülten, mozdulatlanul figyelnek, aztán elkezdnek úgy viselkedni, mint egy meccsen, szurkolnak Adelaide-nek, tapsolnak, technikai utasításokat kiabálnak stb. Adelaide rendkívüli nyugalomról és kiváló dzsúdótechnikáról tesz bizonyosságot. Valahányszor veszésre áll, valamelyik Selkirke megmenti őt egy gongütéssel. Néhány kivételes precizitású mozdulat után a legyőzött Oroszlán elhagyja a színt, a győztes Adelaide pedig felemelt karokkal fogadja győzelmének ünneplését, a családtagok tapsviharát. A küzdelem alatt az egyik bokor mögött előlép Robinson, és szó nélkül figyel. Végül a két Selkirke ismét lefekszik, Adelaide pedig újra kezdi az öröködést, fel-alá járkálva.)

ADELAIDE: Alusztok?

A két SELKIRKE: Igen.

(Hangos, demonstratív horkolás. Adelaide fel-alá járkál. Egy idő után:)

ROBINSON *(A bokor mögül)*: Nagymama! Nagymama!

ADELAIDE: Állj! Ki vagy? Mondd a jelszót!

ROBINSON *(Kilép a bokor mögül)*: Én vagyok, nagymama, én, Kreutznaer, más néven Crusoe, a lányodnak, Marynek az első házasságából való fia...

ADELAIDE: Kisunokám!

ROBINSON: Nagymama! *(Ölelések.)*

ADELAIDE: Hol van Mary?

ROBINSON: Néhány lépésnyire innen. Alszik a vőlegénye mellett. Én is aludtam, de felébredtem, amikor az oroszlánnal harcoltál.

ADELAIDE: Mik a szándékai anyádnak? A család dühös...

ROBINSON: Egy titkos helyre viszem őket, a Kecskék Karámjához. Mégiscsak az anyám, a kecskéknek pedig szükségük van egy kis gondoskodásra.

ADELAIDE: Megértelek. De mégsem helyeselhetem egészen. Tudod, a családi viszály...

ROBINSON: Épp azért jöttem, hogy ezt megbeszéljük.

ADELAIDE: Alusztok?

A két SELKIRKE: *(Demonstratívan horkolnak.)*

ROBINSON: Én egyedül élek. Ez az én sorsom. A sziget lakatlan. De itt vannak még a beduinok, és persze Mabelo király az övével. Nekem pedig csak egy rabszolgám van.

ADELAIDE: Be kellett volna még szerezned néhányat.

ROBINSON: De honnan? Mondtam már, teljesen egyedül élek ezen a lakatlan szigeten. A bennszülöttek pedig nem akarnak rabszolgák lenni.

ADELAIDE: És akkor Péntekkel mi a helyzet?

ROBINSON: Péntek kivétel. Nem láttad, hogy ő kék színű? A többiekkel nem megy.

ADELAIDE: Ide kellene hívni Őfelsége csapatait...

ROBINSON: Na és az adó? Őfelsége majd adót akar fizettetni velünk. Még az is lehet, hogy fegyveres konfliktusba keveredik a beduinokkal. Akkor már jobb egyedül.

ADELAIDE: És ha kiegyeznél Mabolóval? Mary régről ismeri őt...

ROBINSON: Ő is elkérné a rá eső részt. És nem is áll túl jól a szénája. Az alattvalói el akarják őt üzni. Más lenne, ha mi, a család...

ADELAIDE: Igazad van, Robi. Látom, nagyra értékeled a családod. De tudnod kell, hogy az öreg teljesen el van hülyülve. Randolph meg egy tutyimutyi alak. Neked egy erős szövetséges kell. Nekem adod a brazíliai ültetvényed?

ROBINSON: Nincs semmiféle brazíliai ültetvényem, nagymama.

ADELAIDE: Akkor azt nekik adod. S nekem mit adsz?

ROBINSON: Tíz százalék a sziget jövedelmeiből.

ADELAIDE: Tizenöt, és átállok a te oldaladra.

ROBINSON: Tizenkettő és fél. Többet nem tudok adni.

ADELAIDE: Legyen. Drága kisunokám!

(Ölelések. Randolph felkel, és egyensúlygyakorlatokat végez egy vastagabb vízszintes ágon.)

ADELAIDE: Mit csinálsz, Randolph?

RANDOLPH: Alszom.

ADELAIDE: Hogyhogy alszol, ha közben járkálsz?

RANDOLPH: Hát úgy, hogy alvajáró vagyok.

(Randolph folytatja az egyensúlyozást, a másik kettő folytatja a beszélgetést.)

ADELAIDE: És most, hogy a te oldaladon állok, mi a terved?

ROBINSON: Ellopom a léggömböt. Azzal hamarabb odaérünk a Kecskék Karámjához. És akkor meg tudom számolni, hány kecskegida született. És el tudom rejteni anyát.

ADELAIDE: Ó, te nemes lélek!

ROBINSON: Nagymama!

(Ölelések. Közben Randolph befejezte az egyensúlygyakorlatokat, és visszafeküdt.)

ADELAIDE: És velük mi lesz? A férjemmel és a fiammal?

ROBINSON: Talán felfalják őket az oroszánok...

ADELAIDE: Én öröködök.

ROBINSON: Esetleg felfalhatod őket te is.

(Ölelések. Robinson bemászik a léggömb kosarába. Adelaide eloldozza a kötelet. A léggömb elindul. Robinson és Adelaide búcsút intenek egymásnak. Adelaide újrakezdi az őrzőjezt, majd néhány forduló után megfújja a pipa-trombitát.)

ADELAIDE: Ébresztő!

SELKIRKE: Mi van?

RANDOLPH: Mi történt?

ADELAIDE: A beduinok! Ellopták a léggömböt.

SELKIRKE: Semmi baj, Adelaide. Hamis léggömb volt.

ADELAIDE: Hogyan hamis?

SELKIRKE: Úgy, ahogy mondom! Támadástól tartottam, és készítettem egy hamis léggömböt régi vásznakból és baobabágacsokból.

ADELAIDE: Ravasz vagy! És nekünk nem is szóltál.

(Hangosan nevetnek mindhárman. Selkirke kioldoz egy ágak közé rejtett kötelet, odahúzza az igazi léggömböt. A léggömb kosarából viszont beduinok leselkednek. Mikor a léggömb a színpad közepére ér, a beduinok, akiket a három Selkirke addig nem vett észre, tüzet nyitnak és fenyegetően ordítanak. A léggömb elrepül. Adelaide lábát lövés éri, a földre zuhan, jajgat. A fia és a férje csüggedten állnak.)

SELKIRKE: Mi történt, Adelaide?

ADELAIDE: A lábam! Meglőttek! És itt kell meghalnom, távol szülővárosomtól!

RANDOLPH: Semmi baj, anya. Rendelek majd neked egy gyönyörű síremléket, bánatos angyalokkal. Az lesz ráírva: „Itt nyugszik Adelaide, a sziget királyának, Randolph Selkirke-nek szerető anyja”.

ADELAIDE: Randolph, te jó fiú voltál már egész kiskorodtól kezdve. Ez örökölt vonás valószínűleg. De királyi kiállításod, az nincsen. Inkább készíts nekem egy lábat.

RANDOLPH: Azt nem tudok, anya.

SELKIRKE: És ha a férjecskéd készít neked egy hordágyacskát zsenge ágacsokból, s teleszórja illatos füvekkel, ahogy már a mézeshetek alatt szerette volna?

ADELAIDE: Én annak idején, a mézesheteink alatt arról álmodoztam, hogy mankókat készítek neked. De ilyen az élet!... Készíts akkor egy hordágyat.

SELKIRKE: Randolph, hozz néhány ágat.

RANDOLPH: Túlságosan fel vagyok zaklatva. Hozz inkább te.

(Az öreg Selkirke vállat von. Randolph a cipőit fényesíti. Adelaide jajgat. Fent megjelenik a hamis léggömb, szinte teljesen lefújódva. Randolph veszi észre elsőként.)

RANDOLPH: A beduinok! Elvesztünk!

SELKIRKE: Adelaide! Ments meg minket!

(A léggömb lassan ereszkedik. A kosár üres.)

RANDOLPH: Megjijedtek tőlem, és elszaladtak. Mindegyikükkel végzek, könyörtelenül.

SELKIRKE: Ez a hamis léggömb.

RANDOLPH: Na és, ha hamis? Akkor is megölöm őket.

SELKIRKE (*Közelebb megy a léggömbhöz*): Nézd csak, egy levél. A beduinoktól van. *(Olvas.)*
 „Nagymama, ez a léggömb nem ér semmit. Küldök neked egy lábat, kókuszdiórostokból készítettem. Viseld egészséggel. Tizenöt fonttal tartozol nekem érte. Unokád.” Milyen unoka, Adelaide?

ADELAIDE: Hát az enyém! Nem látod?...

RANDOLPH: Van egy beduin unokád?

ADELAIDE: Na és ha van?

SELKIRKE: Lehet, hogy közben Marynek gyereke született...

RANDOLPH: Szép ez a láb.

SELKIRKE: De akkor is! Tizenöt font... Akárhogy is, jó, hogy gyarapszik a család. Mary teljesíti a kötelességét. Kár, hogy túlságosan engedékenyen viszonyul a kalózokhoz és a beduinokhoz.

ADELAIDE: Az néha nem árt...

SELKIRKE: De vallási jellegű nézeteltérések támadhatnak.

RANDOLPH: Így viszont lehetőség nyílik rá, hogy a családjunk dinasztiát alapítson.

SELKIRKE: Első Selkirke!... Jól hangzik...

RANDOLPH: Nem, nem... Inkább Első Randolph, a Selkirke-házból.

ADELAIDE (*Megfújja a pipa-trombitát, aztán*): Vigyázz! Léggömböt megjavítani. Utána te, Első Randolph a Selkirke-házból, felerősíted nekem az új lábamat.

(A két Selkirke katonásan tiszteleg, a léggömbhöz megy, és elkezdik két csövön át felfújni. A léggömb egyre dagad, dagad...)

III – A

Csata a Kecskék Karámjánál. Vitézül harcolunk, vállvetve és nagy lendülettel. Nagymama hősiiesen elesik a csatában, távol a szeretett Edinburghtól. Maryt elrabolják. Újabb harcok. Bosszút esküszünk.

A kecskekarámnál. A karámot palánk védi, sűrűn borítja a növényzet. A palánk mögül időnként fel-felbukkan egy-egy leseledő beduin feje. A palánk úgy általában jól beleolvad a környezetbe, nehezen észrevehető. A robinsoni zenei motívum kíséretében belépnek a színre Robinson, Mary és Pierre. Mary a földre ül, teljesen kimerült. Beszélgetésük alatt, a dzsungel neszei mellett időnként kecskemekegés hangzik fel.

MARY: Nem bírom tovább! Messze van még?

ROBINSON: Nem hallasz semmit? *(Mekegés hallatszik.)*

MARY: Ez anya! Anya énekel! Több szólamban!... Ez lehetetlen... Hallucinálok a fáradtságtól.

(Újabb mekegés hallatszik.)

PIERRE: Mi ez? Egy kórus? Vagy fúvószenekar?

MARY: Anya! Anya énekel! Több szólamban!...

ROBINSON: Ezek a kecskék. Megérkeztünk.

MARY: Akkor mennyei helyen vagyunk.

ROBINSON: Igen, anya.

PIERRE: Ez egy jól megválasztott hely. Kiváló ültetvényt lehetne itt kialakítani, legalább nyolcvannyolc colosat. Volt nekem egy gyönyörű ültetvényem...

ROBINSON: Ültetvényes volt, sir?

PIERRE: Nem. Mindig is kalóz voltam. De volt egy kertem az Arethuza fedélzetén, és mindegyik barázdába ötvenhárom ágyút ültettem el, egyenként negyvennyolc colosakat. Hallotta volna, amikor azok mind egyszerre szóltak... De a beduinok tönkretették azt is.

ROBINSON: Ide viszont nem juthatnak be a beduinok. Ez titkos hely. Hadd nyissam ki a kaput.

MARY: A mennyei kaput!

(Robinson a palánkhoz indul. Odafent egy pillanatra feltűnnek a beduinok, lövöldözni kezdenek, majd eltűnnek. A három utazó fák és bokrok mögé rejtőzik el, ki-kilesve mögüük.)

ROBINSON: Ez nem lehet igaz! Ez egy titkos hely! Az én karámom!

(A palánk tetején megjelenik a Beduinvezér.)

BEDUINVEZÉR: Sajnálom, de elfoglaltuk.

ROBINSON: Kihez van szerencsém, sir?

BEDUINVEZÉR: Én vagyok a beduinok vezére.

PIERRE: A beduinok! Mondtam én!

ROBINSON: De ez egy titkos hely! A kecskék pedig az enyéme!

BEDUINVEZÉR: Csak voltak. Most az enyéme.

ROBINSON: Milyen jogon, sir?

BEDUINVEZÉR: A kecskehús kedvelésének jogán.

PIERRE: Mondtam, ugye? Ilyenek a beduinok.

MARY: Pierre, légy egy kicsit udvariasabb. Itt éppen tárgyalások folynak.

ROBINSON: Tiltakozom!

BEDUINVEZÉR: Ahogy jólesik.

ROBINSON: Kirakom magukat!

BEDUINVEZÉR: Próbálja csak meg...

ROBINSON: Én egyedül élek ezen a lakatlan szigeten. Panaszt teszek Őfelségénél!

BEDUINVEZÉR: Ohó!...

(A Beduinvezér visszahúzódik a palánk mögé, most senki nem látható odafenn.)

PIERRE: Támadjuk meg őket! Megyek és hozok egy arethuzát! *(Már induina is.)*

MARY: Pierre, ne hagyj magamra az ellenséggel szemben!

ROBINSON: Mind megették a kecskegidákat! Csak felnőtt kecskehangokat hallok...

MARY: Milyen meghatóan mekegne!...

ROBINSON: Igen, anya...

PIERRE: Mit tegyünk?

ROBINSON: Kicsit gondolkodnom kell... Meg kellene támadnunk őket, csak hogy túl kevesen vagyunk.

MARY: Bár csak itt volna az egész család...

ADELAIDE *(A kulisszák mögül)*: Mary!

MARY: Egy kecske!...

ROBINSON: Nagymama! Nagymama!

MARY: Ez anya!

ADELAIDE *(A kulisszák mögül)*: Mary! Kisunokám!

RANDOLPH *(A kulisszák mögül)*: Megölöm mindegyiket!

SELKIRKE *(A kulisszák mögül)*: A család becsülete!

(Felbukkan a három Selkirke.)

MARY: Anya!

ROBINSON: Nagymama!

RANDOLPH: Mindenkit megölök!

SELKIRKE: A család becsülete!

ADELAIDE *(Férfjéhez és fiához)*: Vi-gyázz!

(A két Selkirke vigyázzállásba merevedik.)

ROBINSON: Hogy sikerült ideérnetek, nagymama?

ADELAIDE: Megjavítottuk a léggömböt.

ROBINSON: És a láb? Jól talál?

ADELAIDE: Tökéletes.

ROBINSON: Az árát elhozta?

ADELAIDE: Majd később megbeszéljük...

ROBINSON: Nem, most van rá szükségem, nagymama. Vissza akarom vásárolni a Kecskék Karámját. *(Sírva.)* Elfoglalták a beduinok...

ADELAIDE: A beduinok? No, Randolph, most leölheted őket mind...

RANDOLPH: Én? Én nem avatkozom ebbe bele. Talán az én karámom? Semmi közöm hozzá...

ADELAIDE: Vi-gyázz! Dehogy nincs közöd hozzá. Mindannyiunknak köze van hozzá. Ide hallgass, Első Randolph! Te is, Első, Idősb Selkirke! Te is, Első, Kreutznaer Robinson! Te is, Első Pierre, ki vadházastársa vagy Első, Selkirke Marynek, ex-II. Kreutznaernek.

MARY: És én, anya?

ADELAIDE: Te is. Támadunk. A kecskék és a gidák már várják a felszabadítást.

ROBINSON: A gidákat megették...

ADELAIDE: Nem számít. Attól még felszabadítjuk őket. Utánam! Előreee!

(Adelaide megfújja a pipa-trombitát. Fent, a palánkon megjelennek a beduinok, tüzet nyitnak. Kibálás, lövések. Adelaide összeesik.)

ROBINSON: Tüzet szüntess, sir! Tárgyalásokat kezdeményezek.

BEDUINVEZÉR: Mi történt?

ROBINSON: Hagyják abba a lövöldözést! Adjuk meg a végtisztességet ennek az idős hölgynek, aki hősiesen esett el, kötelességteljesítés közben.

(A lövöldözés leáll. Mindenki, a beduinokat is beleértve, vigyázzállásba merevedik. Az ünnepélyes csendben csak a kecskék mekegése hallatszik, majd Adelaide hangja.)

ADELAIDE: Igen, hősiesen elestem! Kiontottam drága vérem, feláldoztam magam a küzdelem oltárán! Háromszoros hurrá nekem! Dicsfény vesz engem most körül. De nem haltam meg. Csak kicsit elszédültem. *(Megfújja a pipát.)* Vi-gyázz! Előre! Halál a beduinokra!

(Adelaide felugrik. A trombita szól. Mindannyian megrohazzák a karámot. Fokozódik a hangzavar. A támadóknak sikerül kinyitniuk a karám kapuját, beözönlenek. Bentről lövések, fegyvercsörgés és trombitaszó hallatszik; aztán csend lesz, és már csak néhány panaszos mekegés hangzik fel. A karám kapuján fáradtan kijönnek egymás után a támadók, Mary kivételével. Mindannyian hallgatnak egy pillanatra.)

ROBINSON: Elfutottak!...

RANDOLPH: Elfutottak, mivel én megöltem őket mind. Könnyörtelenül, egytől egyig!

SELKIRKE: Csak négyen voltak...

PIERRE: De mindegyiküknél volt tizenyolc ágyú, egyenként ötvenhárom colosak. Már az Arethuza fedélzetén is ott voltak...

RANDOLPH: Maga ebbe ne szóljon bele. Maga csak egy morgonatikus férj.

PIERRE: Most megsértett. Ezért elégtételt veszek.

ADELAIDE: Ne veszekedjetek fölöslegesen. A karám a miénk.

ROBINSON: Bocsánat, nagymama! Az enyém. Én egyedül élek.

RANDOLPH: És az anyám vére? Az ő áldozata?

SELKIRKE: A hősi halála?...

ROBINSON: Csak elszédült kicsit. És tartozott nekem tizenöt fonttal a lábáért. Ezennel levonok tíz fontot a tartozásból, mert hősiesen harcolt.

ADELAIDE: Köszönöm, kisunokám. Jó, ha rendben vannak a pénzügyek.

ROBINSON: Nagymama! *(Őlelések.)*

SELKIRKE: Eggyel kevesebben vagyunk.

RANDOLPH: Hogyhogy? Mind itt vagyunk, még a morgonatikus férj is. Igazán hősi halált halhatott volna a csatában...

PIERRE: Sir, ez már több a soknál!

SELKIRKE: Hagyd, Randolph... De valaki közülünk mégiscsak odaveszett...

RANDOLPH: Kicsoda?

SELKIRKE: A beduin-unoka. Hát nem látjátok? Nincs itt egyetlen beduin-unoka sem.

ADELAIDE: Szegény Mary! Lehet, hogy mégsem volt rá ideje. Így van, Mary?

ROBINSON: Anya nincsen itt.

PIERRE: Hol van Mary?

RANDOLPH: Talán a karámban maradt, megfejni a kecskéket.

(Mindannyian Mary nevét kiabálják, keresik bokrok és fák mögött. Selkirke és Pierre a karámba is bemennek. A kecskék gyászosan mekegnek. Néhány pillanat múlva a családtagok újra összegyűlnek.)

PIERRE: Sehol sincs. Pedig a kecskék közt is megnéztem.

SELKIRKE: A beduinok elmenekültek...

RANDOLPH: És azok, akiket könyörtelenül legyilkoltam?

SELKIRKE: Ők futottak legelől...

PIERRE: De hol lehet Mary? Mégiscsak én vagyok a morganatikus férje. Jogom van aggódni érte.

RANDOLPH: Ezt a jogát elismerem, sir. Fogadja őszinte részvételemet.

ROBINSON: Nem! Anya nem halhatott meg! Az túlságosan tragikus fordulat lenne az én magányos életemben! Biztosan elrabolták a beduinok...

RANDOLPH: Értem. Azok, akiket könyörtelenül legyilkoltam, utána bosszút álltak...

PIERRE: Esküszöm, hogy én is bosszút állok!

SELKIRKE: Induljunk utánuk. Mentsük meg a család becsületét!

ROBINSON: És a kecskék? Ki marad a kecskékkal? Tudjátok, mit? Menjünk csak mi, a férfiak. Nagymama, te maradj itt, pihenni...

RANDOLPH: Miért nem marad itt ön, sir? Mégiscsak az ön kecskéi...

ROBINSON: Nem tehetem... Én egyedül élek... Hogy mentsem meg őt, ha itt maradok?

ADELAIDE: És a kecskék?

ROBINSON: Na jó. Itt maradok.

ADELAIDE: Indulás előtt pihenjünk egyet.

(Takarodót fúj. A többiek lefekszenek. Adelaide örködik. Egy idő után Robinson csüggedten jön elő a karámból.)

ADELAIDE: Állj! Ki vagy? Mondd a jelszót!

ROBINSON: Én vagyok, nagymama...

ADELAIDE: Azt tudom, hogy te vagy, de mondd a jelszót!

ROBINSON: Nem tudom, nagymama.

ADELAIDE: Az más.

ROBINSON: Nagymama, meggondoltam magam. Mégis veletek megyek, megmenteni anyát.

ADELAIDE: Ez igazán nemes lélekre vall. És a kecskék?

ROBINSON: A kecskék elszöktek, nagymama. A beduinokkal. *(Sír.)* Alig maradt kettő-három...

ADELAIDE: Nyugodj meg! Nemes küldetés vár rád.

ROBINSON: Igen, nagymama...

ADELAIDE: Feküdj le te is! Pihenj, mielőtt indul a mentőexpedíció. Én addig örködök.

(Lefekszik Robinson is. Adelaide fel-alá járkál.)

ADELAIDE: Alusztok?

MIND A NÉGYEN: Igen. *(Demonstratív horkolás.)*

(Adelaide folytatja az örködést. Főnt megjelenik a léggömb. Kosarában ott áll a Beduinvezér és Mary, utóbbi egy zsebkendőt lobogtat. Adelaide riadót fúj. A négy alvó felugrik.)

ROBINSON: Mi az?

SELKIRKE: Mi történt?

ADELAIDE: A beduinok! Ellopták a léggömbünket!

SELKIRKE: Hé, sir! Az a léggömb a miénk!

BEDUINVEZÉR: Csak volt...

PIERRE: Mary pedig az én vadházastársam! Hatvannyolc colos!

BEDUINVEZÉR: Hát, lehet...

RANDOLPH: Ismét legyilkolom magát! Könyörtelenül!

ROBINSON: Anya! Elraboltak téged!

PIERRE: Mary! Megmentelek!

MARY: Azt ne siesd el túlságosan, drágám...

(A léggömb kilibeg a színről.)

SELKIRKE: Szegény Mary! Olyan törekeny teremtés!

PIERRE: Bosszút állok!

ROBINSON: Előbb pihenjünk. A bosszú akkor a legédesebb, ha előtte pihen az ember.

(A férfiak ásítanak, nyújtózkodnak, lefekszenek. Adelaide örködik.)

III – B

Ugyanaz a színpad, csak közben besötétedett. Csak az alvók sziluettje látszik. Adelaide örködik. Valahol felbukkan a függőágy, amelyikben a Szirén hever, elnyújtózva. Mivel ez a jelenés Robinson álmában történik, a fények álombeliek.

SZIRÉN: Robi!... Úú!...

ADELAIDE: Állj! Ki vagy? Mondd a jelszót!

SZIRÉN: Én nem vagyok létező személy. Nem érti? Még a múltam is csupa sötét folt...

ADELAIDE *(Féltre)*: Furcsa! Esküdni merem volna rá, hogy nem alszom... *(A Szirénhez)* Figyelj, drágám, ez velem nem fog menni. Én vagyok itt az őr, és már réges-rég nem álmodom semmit.

SZIRÉN: De én a Robi álmában szerepelek...

ADELAIDE: Az más. Akkor nem kérem tőled a jelszót. Mint nő, teljesen megértelek. Úgyhogy nem szólok bele semmibe.

SZIRÉN: Köszönöm... Úú!... Robi!...

ROBINSON: Hangokat hallok. Mintha a nevemet kiáltaná valaki az éjszakában...

SZIRÉN: Én vagyok az, Robi... Gyere ide hozzám...

ROBINSON: Ó, hát te vagy az... Fáradt vagyok. Ne költözz fel, kérek.

SZIRÉN: Nem kell felkelned, Robi. Jöhetsz alvás közben is...

ROBINSON: Akkor alva megyek. Várj csak egy kicsit...

(Visszafekszik.)

SZIRÉN: Robi! Gyere... Mi történt a szemekkel? Hát nem hallasz engem?

ADELAIDE: Figyelj, Kreutznaer, én nem akarok beleszólni semmibe, de igazán lehetnél kicsit gálán-sabb a nővel. *(Határozottan megrázza.)* Álmodj, hallod?

ROBINSON: Álmodom, nagymama... A kecskékről álmodom éppen.

ADELAIDE: Itt valami tévedés van. De inkább nem szólok bele.

(Újrakezdi az őrzőátot.)

SZIRÉN: Jaj, Robi, a hallgatásod teljesen lehűt... Egy haldokló mimóza érezhet így...

ROBINSON *(Ingerülten)*: Miért nem hagyod, hogy a kecskéimről álmodjak?

ADELAIDE: Psszt! Felébreszted a többieket...

ROBINSON: Hogy ébresztem? Én alszom.

SELKIRKE: Csak rajta, fiam. Mi itt a krumplit is kialusszuk a földből.

PIERRE: Engem se lehet csak úgy felébreszteni, elvégre álmatlanságban szenvedek a lábam miatt.

A növéstől van. De volt már így máskor is, egyszer, amikor az Arethuza fedélzetén voltam...

RANDOLPH: Ismerjük a mesét, morganatikus férj...

PIERRE: Miért sérteget, sir?

ADELAIDE (*Határozottan*): Csend legyen! Hagyjátok aludni a fiút.

(*A férfiak demonstratívan horkolnak.*)

ADELAIDE: Na elég! (*Megrázza Robinsont.*) Mondom, elég! Tessék álmodni!

ROBINSON: Álmodom, nagymama...

SZIRÉN: Robi, hosszú hónapok óta elmentél már... Én meg várok rád...

ROBINSON: Jól teszed.

SZIRÉN: És a vágy, Robi? Néha beleringatom magam a reménykedésbe...

ROBINSON: Ringasd. (*Felkel és feléje indul, de bizonyos távolságra a Sziréntől megáll.*) Jól teszed.

Én is beleringatom magam néha... (*Hangnemet vált.*) Néha beleringatom, néha nem ringatom bele...

SZIRÉN: Azt látom, Robi... Látom, hogy elfelejtettél...

ROBINSON: Én? Hogyhogy? És ezt épp te mondd nekem, a vadházastársam, aki már hónapok óta vársz rám?

SZIRÉN (*Megfélemlítve*): Tudod, a múltam csupa sötét folt...

ROBINSON: Hagyjuk a múltat. Ma csütörtök van. És Péntek? Mit csinál Péntek?

SZIRÉN: Ás.

ROBINSON: Nem itta meg a rumot?

SZIRÉN: Nem.

ROBINSON: És harcol rendszeren?

SZIRÉN: Harcol, harcol. Keményen harcol.

ROBINSON: Azt jól teszi. A végsőkéig harcolnia kell... S amúgy mi a helyzet otthon? Jól terem az árpa?

SZIRÉN: És én, Robi? Hát elfelejtetted a melleim, s amit még?...

ROBINSON: Ugyan már! Hogy felejthetném el?

ADELAIDE: Mint nő, teljesen megértelek... De azért lehetnél kicsit diszkrétebb.

ROBINSON: Nagymama, miért szólsz bele?

(*Adelaide folytatja az őrzőjáratot.*)

ROBINSON (*Adelaide bosszantására túljátszva*): Nem felejtettem el a melleid! S azt sem, amit még... Na!!

SZIRÉN: Akkor miért maradsz távol tőlem hosszú hónapokig?

ROBINSON: Mert egyedül vagyok... Nem lehetek veled, mert egyedül vagyok.

SZIRÉN: És ők?

ROBINSON: Milyen ők?

SZIRÉN: Ők, ott. (*Az alvókra mutat.*) És ő. (*Adelaide-re mutat.*)

ADELAIDE: Én nem szólok bele semmibe. Én őrködöm.

ROBINSON: Na látod? Ő őrködik. Ők alszanak. Én pedig egyedül vagyok, a kecskéimmal. (*Messziről kecskemekegés hallatszik.*) Hallod őket? Keresnek engem. Mindig keresnek, a melleidben is, s amiben még.

SZIRÉN: Ó, Robi!

ROBINSON: Igen, igen... (*Sír.*) Ellopták őket a beduinok...

SZIRÉN: Nem szeretsz már, Robi...

ROBINSON: Én? Hogy én nem szeretlek? Megbolondultál? Ki mondta neked, hogy már nem szeretlek?

SZIRÉN: Csak a kecskékre gondolsz...

ROBINSON: Őket is szeretem.

SZIRÉN: Akkor szeretsz, Robi?!

ROBINSON: Én? Persze, hogy szeretlek. Nagyon is szeretlek. Őket meg majd legeltetni viszem nyaranta. És amikor nagyon tűz a nap, majd árnyékolót készítek neked, zsenge ágakból. Hűsíteni fogja a homlokod. Ők pedig legelnek...

SZIRÉN: Ó, Robi!... Én is várok rád. És hűséges vagyok hozzád...

ROBINSON: Az nagyon jó. Az nagyon jó, ha hűséges vagy hozzám.

SELKIRKE: Igaza van a fiúnak...

ADELAIDE: Csend legyen!

SELKIRKE: Bocsánat!

RANDOLPH: Csak elmondta ő is, amit gondol, végül is...

PIERRE: Az ember néha elunja magát, miközben alszik. Én például, az Arethuza fedélzetén...

ADELAIDE: Csend legyen, ha mondom!
(*A három alvó demonstratívan horkol.*)

SZIRÉN: Tudod, Robi, kínzó gondolatok törtek rám. Azt hittem, már elfelejtettél...

ROBINSON: Jaj, dehogyis!

SZIRÉN: Most majd újra várok rád. Most már nyugodt vagyok.

ROBINSON: Az nagyon jó. Vigyázz Péntekre. Ásson. Ásson a végsőkig. És harcoljon.

SZIRÉN: Robi, nem jönnél ide hozzám egy pillanatra... a nyugágyba?
(*Adelaide jelentőségteljesen köhint.*)

ROBINSON: Hogy tehetném? Egyedül vagyok. És te is egyedül lennél...

SZIRÉN: Úú!... Robi!... Csak egy pillanatra...

ROBINSON: És a kecskék? (*Sír.*) Ellopták őket... Meg kell találnom őket, hogy vihessem őket legel-
tetni... A sziklák közé... Isten veled... Most már kezdek felébredni, de előtte még minden-
képp aludnom kell...
(*Drámaian búcsút vesz a Sziréntől, majd lefekszik.*)

SZIRÉN (*Halkan, csábítón*): Robi... Robi... Várok rád... Hűségesen...
(*A fény fokozatosan kialszik, miközben a Szirén zokog, Adelaide pedig komoran őrködik.*)

IV

Két és fél évnyi keresés után megtaláljuk anyát, a léggömb maradványaival együtt. A családi viszály elül. Maboló király újra meglátogat. Tervezzük a jövőt. Elindulunk a part felé.

Egy másik dzsungelbeli helyszín, ezúttal a beduinok táborhelyénél. Mary és a Beduinvezér egy sátor mellett beszélgetnek. A közelben a léggömb maradványai láthatóak. Mary közeliében folyton ott van a Néma Beduin, furcsa zeneszerszámaival. (Egyfajta duda, két síppal.) A beduin kislány szintén a közelben van. Egy ideig a dzsungel zajai, illetve a tenger morajlása hallatszanak.

BEDUINVEZÉR: Mary... Elérkezett a búcsú pillanata. Próbálj meg elfeledni...

MARY: Az nem lesz könnyű...

BEDUINVEZÉR: Ilyen a sors... Nincs más választásom. Életformát kell változtatnom. Lesz igazi munkahelyem!

MARY: Hogyan feledhetnék el? Annyi időn keresztül voltunk együtt, fejünket ugyanazokra a homokbuckákra hajtottuk le, hajunkat megülte a hóharmat... Annyi időn keresztül.

BEDUINVEZÉR: Két és fél esztendő! De nincs más választásom, Mary. A gyereket magammal viszem. A sátrat és a léggömb maradványait rád hagyom.

MARY: Hát egyedül maradok...

BEDUINVEZÉR: A családod a közelben van. Megtalálták a nyomainkat. És Robinson kunyhója sincs messzire innen. Ott megtalálod a rabszolgát, meg azt a nőt... Hidd el, jobb lesz most elválnunk...

MARY: Elhiszem, de hogyan feledhetnék el? Hogyan feledhetném az éjszakákat, az eget, a harmatot, amelyekbe belegázoltam hajnalonta?... És a sűrű délutáni záporokat... És az összes egyedül töltött órát, mialatt vártam rád... Annyi időn át...

BEDUINVEZÉR: Nem, sosem voltál egyedül, Mary: Mindig volt veled egy hűséges ór. És magányos óráidban dalokat játszott neked...

(A Néma Beduin játszik két-három ütemnyit abból a szomorú dalból, amit mindannyiszor játszani fog, és amelyik a megfelelő, jelzett pillanatban majd a Gondviselés himnuszába vált át.)

MARY: De ő néma. És szomorú dolog hosszú órákon át ülni valakivel, aki néma. *(A Néma Beduin játszik a hangszerén.)* És mindig ugyanazt a monoton dallamot játszotta nekem.

(A Néma Beduin újra játszik néhány ütemnyit.)

BEDUINVEZÉR: De most a tied körébe térsz vissza.

MARY: És sosem látjuk egymást viszont?

BEDUINVEZÉR: Soha. Jobb ez így. Ne nehezítsük meg az elválást. Isten veled...

MARY: Ez hát az elválás pillanata...

BEDUINVEZÉR: Igen, Mary. És ha már úgyis elválunk, gyere velem.

MARY: Hova?

BEDUINVEZÉR: Akárhova. Gyere. Gyere te is, Néma.

NÉMA BEDUIN: *(Szomorú hangot hallat.)*

BEDUINVEZÉR: Gyere velünk. Elválva fogunk élni.

NÉMA BEDUIN: *(Ugyanaz a hang.)*

BEDUINVEZÉR: Megértelek... Szerelmes vagy... Belé... Én is szerelmes voltam... Ugyancsak belé...

De semmi baj... Ő is jön... Nem igaz, Mary? *(Őt nézi.)* Mi van veled?

MARY: Vívódom a szerelem és a kötelességérzés között. Bocsásd meg a női érzéseimet, de romantikus lélek vagyok. Biztonságra van szükségem. Robihoz megyek inkább, a fiamhoz.

BEDUINVEZÉR: Mary! Összetöröd a szívem!

MARY: Nem tehetek mást. Családom van.

BEDUINVEZÉR: Ha elválva élünk, a családunk egységes lesz. A kisfiunk pedig felnő. Még egy törvénytelen menyed is lehet egy napon. Mary, igazán gyere!

MARY: És a régi fiam?

BEDUINVEZÉR: Ezzel az érvel nem tudok vitába szállni, megadom magam. Ó, Istenem!... És akkor te se jössz, Néma? Isten veletek!...

(A beduin kisfiú Maryhez szalad. Ölelések. A beduinvezér, aki időközben eltávolodott, fütttyent. A kisfiú odaszalad hozzá. Mary a helyén marad, szándékoltan tragikai pozícióban. A beduinvezér és a gyerek kimennek a színről. Mary szomorúan, gondolataiba merülve sétálgat fel és alá. A Néma Beduin a háta mögé lopakszik, és mostantól árnyékként követi őt mindenhol. Egy idő után játszani kezdi az ismert dallamot. Mary megáll és ránéz.)

MARY: Te nem mész?

NÉMA BEDUIN: *(Zeneszóval, szavak nélkül):* Nem.

MARY: Neked is el kell menned...

NÉMA BEDUIN: *(Szívszaggató hangot hallat.)*

MARY: Csaknem szeretted belém?

NÉMA BEDUIN: *(Szégyenkező hangot hallat.)*

MARY: Nem, ez nem fog menni, hallgass rám...

NÉMA BEDUIN: *(Szomorú hangot hallat.)*

MARY: Elég... Hagyd el... Menj csak... Jobb lesz, ha elmész.

NÉMA BEDUIN: *(Szívszaggató hangot hallat.)*

MARY: Nem akarsz? Jó, rendben, de én szóltam...

(Mary újrakezdi sétáját, közönyösen lépeget, nyomában a Néma Beduinnal, aki árnyékként követi, és a hangszerén játszik. Az Oroszlán, aki időközben feltűnt a színen, figyeli a jelenetet.)

A többiek nem veszik észre. Miután Mary megtett két-három kört, az Oroszlán együtt érzően csóválni kezdi a fejét. Mary folytatja a sétát. A Néma Beduin dallamát hirtelen elhallgattatja Adelaide Selkirke trombitája. Az Oroszlán elszalad. A Néma Beduin abbahagyja a zenélést. A színre belép a Selkirke család, Robinsont és Pierre-t is beleértve. Ölelések: Anya! Mary! Apa! Feleségem! Lányom! stb.)

PIERRE: Végre rád találtunk, Mary!

ADELAIDE: Egyedül vagy?

RANDOLPH: Hol vannak a gazemberek? Mind legyilkolom őket!

MARY: Elmentek... Elhagyták a szigetet...

PIERRE: Mondd csak, Mary, megkínóztak? A beduinok nagyon kegyetlenek. Jól ismerem őket az Arethuza fedélzetéről.

MARY: Igazi gentlemanként viselkedtek velem.

RANDOLPH: Egy beduin! Megölöm. *(A Néma Beduinra támad, aki Mary háta mögött keres menedéket.)*

MARY: Hagyd, Randolph, ő néma.

RANDOLPH: Néma? Az lehetetlen. A beduinok sohasem némák. Néma vagy?

NÉMA BEDUIN: Igen.

RANDOLPH: Ez furcsa! Ő maga is beismeri, hogy néma.

ROBINSON: Anya, a sátor és a léggömb a tiéd?

MARY: Igen, Robi.

SELKIRKE: Akkor mégiscsak maradtál valamivel...

(Belép a színre Mabolo király, egyedül.)

PIERRE: Apa!

MABOLO: Fiam! *(Ölelések.)*

SELKIRKE: Mabolo? Nocsak!

ADELAIDE: Mab!

MABOLO: Még a hegy is találkozik néha a másik hegygel... Hogy vagy, vén múmia?

SELKIRKE: Megvagyok...

MABOLO: Még mindig iszogatsz?

SELKIRKE: Hát te elszökögsz még éjnek idején az albértetből, fizetség nélkül?

MABOLO: Á, azok más idők voltak...

MARY: Mab, velem nem is törődsz?

MABOLO: Ugyan már, dehogynem!

RANDOLPH: Kí ez az úriember?

PIERRE: Ő Mabolo, az apám... A sziget királya.

RANDOLPH: A sziget királya? Akkor ön bitorolja a címetet, sir! Ezért pert indítok!

SELKIRKE: Hagyd őt, Randolph. Mab régi barát...

RANDOLPH: Ez már mindennek a teteje! Ő elbitorolja a címetet, ti pedig barátotoknak nevezitek!...

MABOLO: Várjunk csak, milyen címre gondol pontosan, sir?

RANDOLPH: Én Első Randolph vagyok a Selkirke-házból, a sziget királya.

MABOLO: Na és?

RANDOLPH: Hogyhogy na és? Két király ugyanazon a szigeten? Ez megengedhetetlen.

MABOLO: Ne idegesítse magát feleslegesen. Én már nem vagyok király.

MARY: Ó, Mab!

ADELAIDE: Hogy történt?

ROBINSON: Eladta a címét, sir? És mennyiért?

MABOLO: Elűzték a trónról... Az alattvalók... Épp akkor, amikor gyökeres reformokat vezettem be. A bridzselést például kötelezővé tettem... A hagyományok fontosak... De nem értettek

meg engem. Én vagyok az egyetlen okleveles antropológus a szigeten. Kár az egyetemi képzésemért.

ADELAIDE: Szegény Mab!

MARY: Sajnálom, Mab! Igazán sajnálom...

SELKIRKE: Hadd el, ilyen az élet... Gyere velünk, Mab. Hamarosan küldenek nekünk csapatokat.

RANDOLPH: Tudja mit, sir? Van egy ajánlatom: mikor majd királlyá koronáztatom magam, kinevezem udvari hóhérnak. Robinson viszi majd a kereskedelmet és a pénzügyeket, Pierre az oktatást; anya a hadsereget; apa a-pa...

MARY: Pa-pa-pa-pa! Fejezd be, Randolph! Velünk jössz, Mab?

MABOLO: Nem nagyon van más választásom. De egyébként örömmel csatlakozom. Sok szép emlék köt össze minket...

MARY: Mab...

ADELAIDE: Az ültetvényhez megyünk éppen. Robinsonnak vannak ott ékszerei is, egy rabszolgája és egy vadházastársa...

MABOLO: Messze van az ültetvény?

ROBINSON: Á, dehogyl... Már csak egy hónap, s ott vagyunk.

ADELAIDE: Menjünk. *(Megfújja a trombitát.)*

SELKIRKE: Útra, gyerekek.

V

Mindenkinél hamarabb érek haza, mert a honvágyszárnyakat ad. Hogyan gondozta Péntek az ültetvényt a távollétem idején. Váratlan és kellemetlen események. A sírás azért adatik az embernek, hogy megvigasztalódjék.

Robinson lakóhelyénél, az I. felvonás I. jelenetének helyszínén. Péntek ás. A tengeren egy horgonyzó hajó látszik. A robinsoni zene hallatszik, majd a dzsungel és a tenger hangjai. Robinson egyedül jön.

ROBINSON: Péntek!

PÉNTEK: Gazdám! Annyi éve várlak már!...

(Péntek az ismert megalázkodó mozdulatsort végzi.)

ROBINSON: Hú rabszolgám! Ástál?

PÉNTEK: Ástam, gazdám. Folyton csak ástam.

ROBINSON: Nem felejtetted el, hogy rabszolga vagy?

PÉNTEK: Nem felejtettem el.

ROBINSON: Adtál enni a papagájnak? Fontál kosarat zsenge ágakból?

PÉNTEK: Igen, gazdám.

ROBINSON: És a rum? Megittad a rumot, amit itt hagytam?

PÉNTEK: Nem, gazdám.

ROBINSON: Egyedül hagytalak téged, olyan hosszú ideig! Nem voltál magányos?

PÉNTEK: Nem, gazdám.

ROBINSON: Beszélni megtanultál?

PÉNTEK: Nem, gazdám. Csak annyit tudok mondani, hogy i-vó-víz, i-vó-víz...

ROBINSON: Majd tanítlak, Péntek. Még ma megtanítok neked egy új szót.

PÉNTEK: Taníts, gazdám...

(Péntek a megalázkodó mozdulatsort végzi. Robinson a feje tetejére teszi a talpát. Ebben a – hosszabb időre kimerevített – pozícióban találja őket a volt Beduinvezér, jelenleg Idegenvezető.)

IDEGENVEZETŐ: Ez itt egy lakatlan sziget... Ez az a hely, ahol Robinson Kreutznaer, más néven Crusoe annak idején partra vetődött egy hajótörés után. Ez itt Robinson Crusoe kunyhója és ültetvénye... Ez itt maga Robinson Crusoe. *(Robinson ki akar mozdulni az eddigi pőzből, de a Beduinvezér megállítja.)* Csak egy pillanat. Ne mozduljon. Készíték egy fotót.

ROBINSON: Maga az, sir? Már nem beduin?

IDEGENVEZETŐ: Nem. Felhagytam vele. Most arra készülök, hogy idegenvezető legyek. Turistákat fogok hozni a szigetre. Jó üzlet...

ROBINSON: Gyűjt majd adományokat nekem, sir?

IDEGENVEZETŐ: Gyűjtök. *(Robinson és Péntek a korábbi pőzban maradnak. A volt Beduinvezér folytatja.)* Ez itt Péntek, Robinson rabszolgája. Tud beszélni, fiatalember?

PÉNTEK: Csak annyit tudok mondani, hogy i-vó-víz, i-vó-víz!

IDEGENVEZETŐ: Csak annyit tud mondani, hogy i-vó-víz, i-vó-víz! Látják? Még vadember. De nem emberevő. Most pedig Robinson Crusoe el fogja énekelni nekünk magánya himnuszát. Rajta!

ROBINSON *(Énekel.)*:

Oly egyedül vagyok e földön
Magányban, elfeledve stb.

IDEGENVEZETŐ: Köszönöm, sir... Hölgyeim és uraim, néhány adományt szegény, magányos hajótöröttnek. Amennyit gondolnak... *(Lefolytatja a képzeletbeli gyűjtést.)* Köszönöm!... Most pedig nézzék Péntek kék bőrszínét. Igazi ritkaság. Emelkedjen fel, fiatalember, hadd tudja mindenki megcsodálni.

(Péntek feláll. Robinson felveszi magányos gondolkodói testtartását.)

IDEGENVEZETŐ: Nézzék, hogy feszülnek az izmai! Ó ás! Eteti a papagájt! Kosarakat fon! Nem iszik rumot! De mi ez? Uram-atyám! Mik ezek a jelek, a jobb karjára tetoválva? Egy puska és egy burnusz?

PÉNTEK: Apám tetoválta ezeket a karomra, gyerekkoromban, még mielőtt örökre elhagyta volna anyát...

IDEGENVEZETŐ: És az anyja, sir?

PÉNTEK: Bennszülött lány volt. Itt élt, a szigeten, ezelőtt huszonöt évvel, amikor elcsábította őt egy beduin...

IDEGENVEZETŐ: Uram-atyám! És most hol van?

PÉNTEK: Meghalt bánatában, a nagy földrengés évében...

IDEGENVEZETŐ: Hölgyeim és uraim. Az Önök szeme előtt most érzelmes jelenet van kibontakozóban! Kérem, ne maradjanak le róla. Egy apa viszontlátja elveszített fiát. E fiatalember bőrszíné mostantól nem megmagyarázhatatlan rejtély! Azért kék a bőre, mert ereiben kék vér csörge-dezik. Ó az én fiam!... Fiam!

PÉNTEK: Apa! *(Ölelések.)*

IDEGENVEZETŐ: Most pedig bocsáss meg, fiam, de mennem kell... Még találkozunk nemsokára...

PÉNTEK: Megértem önt, sir...

ROBINSON: És az adományok? Mind el akarja vinni a pénzt?

IDEGENVEZETŐ: Milyen pénzt?

ROBINSON: Szóval... Hová is megy, sir?

IDEGENVEZETŐ: A barlangba tartok, hogy elvigyem az összes pénzt, ékszert és kétszersületes ládát. Nagy terveim vannak.

ROBINSON: De az a pénz az enyém!

IDEGENVEZETŐ: Na és?

ROBINSON: Hát igen. Sok sikert, sir!

IDEGENVEZETŐ: Köszönöm. *(Péntekhez)* Ne felejts egy virágot helyezni a nevemben szegény anyád sírjára.

PÉNTEK: Nem felejem el, sir.

(Udvarias búcsúzkodás. Az Idegenvezető bemegy a barlangba. Rövid szünet, mialatt a dzsungel és a tenger hangjai hallatszanak.)

ROBINSON: Péntek...

PÉNTEK: Igen, gazdám.

ROBINSON: Mi van veled? A vadházastársammal? Egészséges?

PÉNTEK: Egészséges, gazdám.

ROBINSON: És vár rám?

PÉNTEK: Vár, gazdám.

ROBINSON: Gondot viseltél rá?

PÉNTEK: Igen, gazdám.

ROBINSON: Látni szeretném őt. Annyiszor megálmodtam a viszontlátás pillanatait. De most kicsit fel vagyok kavarva érzelmileg... Hol van?

PÉNTEK: Idehívjam, gazdám?

ROBINSON: Hívjad... Vagy nem, mégsem... Várj, hogy térjek magamhoz... Hogy készüljek fel lel-
kileg...

PÉNTEK: Várok, gazdám...

ROBINSON: Kész... De nem, mégsem... Még várj egy kicsit... Most kész...

(Robinson tüzes várakozó pózt vesz fel. Péntek hangosan kiált: Uhúúú! Egy fa mögül előjön a Szirén, három kék színű kiscyerekekkel. Szégyenlősen közeledik Robinson felé. A gyerekek nagyság szerint felsorakozva követik.)

ROBINSON: Uram-atyám! Mit látok! Te hitszegő rabszolga!... Bűnösök vagytok!... Mindketten bűn-
sök vagytok!... Nem harcoltál eléggé!...

PÉNTEK: Én harcoltam, gazdám...

SZIRÉN: Robi!...

ROBINSON: Egy szót sem akarok hallani! Árulás! Ó, mennyire szenvedek most! Mennyire szenvedek! Most menjetek! Hagyjatok magamra! Vagy ne... De mégis... Örökre!... Ne kerüljetek többé a szemem elé!...

SZIRÉN: Robi, gondolkozz kicsit! Anya vagyok!... Hova menjek így?

ROBINSON: Akárhova! Akár ide is.

PÉNTEK: Akkor ide megyünk...

SZIRÉN: És pénzt az útra ki ad nekünk?

PÉNTEK: Mindjárt ad pénzt apa.

SZIRÉN: Melyik apa?

PÉNTEK: A gazdám most fel van kavarva... Nem látod, hogy szenved? Gyere a barlangba, ott mindent elmagyarázok...

(Péntek és a Szirén elindulnak, a gyerekek, felsorakozva, a nyomukban. A barlang bejáratánál találkoznak az idegenvezetővel, aki éppen kilép a barlangból, ládákkal megrakodva. Szívélyes köszöntések, majd ketten belépnek a barlangba, az idegenvezető pedig távozik egy ösvényen. Robinson, teljes elkeseredésben egy fának támaszkodik, és sír, háttal a közönségnek. Némán rázkódik a háta. A tenger és a dzsungel hangjai közepette megjelenik a fehér cica, nyomában három kék kiscicával, akik felsorakozva követik őt. A cica előbb Robinson felé indul, de félúton meggondolja magát, és kivonul a színről a három kék kiscicával a nyomában.)

VI

Az átélt szenvedések után újra találkozom családommal, s ez visszaadja a szükséges lelkerőt ahhoz, hogy elviseljem az egyedülletet. Az ezt követő események, és a történetem vége.

Ugyanaz a szín. Robinson továbbra is zokog, a fának dőlve. Csak a tenger és a dzsungel hallatszanak; aztán egyre erősödve, egyre közelebből a Néma Beduin dallama. Felbukkan Mary. A Néma Beduin árnyékként követi. A dallam elhallgat, amikor beérnek a színpadra.

MARY: Robi, mit csinálsz te ott?

ROBINSON: Sírok, anya. Két órája sírok.

MARY: Sírsz, Robinson?

ROBINSON: Igen, anya... A rabszolga és a vadházastársam... Összetörték a szívemet...

MARY: De hát mit csináltak?

ROBINSON: Gyerekeket csináltak...

MARY: Ó, csak ez a baj? És hogy csinálták?

ROBINSON: Nem tudom. Nem tudták elmondani. A rabszolgám vadember. Nem tud beszélni...

MARY: És az asszony?

ROBINSON: Ő túlságosan fel volt kavarva. Úgy érzem magam, mint akit elárultak és mélyen megsértettek...

MARY: Igen, ez elég kellemetlen...

ROBINSON: Maradj velem, anya... Egyedül érzem magam...

MARY: Maradok, Robi. Mindjárt ideérnek a többiek is, és akkor még inkább egyedül fogod érezni magad.

ROBINSON: Igen, anya... Most pedig hagyj engem sírni.

(Robinson ismét felveszi a síró pozíciót a fa mellett. Adelaide trombitája hallatszik. Utána a teljes csoport belép a színpadra.)

SELKIRKE: Végre itthon vagyunk.

ADELAIDE: Megérkeztünk!... Nicsak, itt van Mary is. Hol voltál mostanig?

MARY: Előrejttem. Robival akartam lenni egy kicsit. Az anyai érzések...

ADELAIDE: Megértelek. De ő hol van most?

PIERRE: Ott van, amellett a tizenhat colos fa mellett.

RANDOLPH: Hé, Kreutznaer, hall engem?

ROBINSON: Hallom, sir.

RANDOLPH: Mi az ördögöt csinál ott?

ROBINSON: Sírok, sir.

MARY: Sír. Robinson sír. Hagyjátok őt sírni.

RANDOLPH: És a pénz? Az ékszerek? A kétszersületes ládák?

ROBINSON: Ellopta őket az idegenvezető, sir.

SELKIRKE: Milyen idegenvezető?

ROBINSON: Az idegenvezető... A beduin... Kérdezték anyát... A saját szememmel láttam...

PIERRE: Beduinok! Hát nem megmondtam?

MARY: Pierre, ez sérti az érzéseimet...

RANDOLPH *(Robinsonnak)*: A saját szemével látta? És miért nem akadályozta meg?

ROBINSON: El voltam foglalva, sir. Sírtam.

(Közben újra megjelenik Péntek, a Szirén és a három gyerek. Péntek ásni kezd. A Szirén elnyújtózik a függőágyban, a gyerekek ringatják őt.)

SELKIRKE: Adelaide, ideje lenne egy kis rendet teremteni itt. Én ellátom a családfői teendőket.

ADELAIDE: Randolph, te felméred az ültetvényt. Pierre, te megfejed a kecskéket.

PIERRE (*Méltósággal*): Én kalóz vagyok, hölgyem!

ADELAIDE (*Éles hangon*): Amit mondtam, megmondtam!

PIERRE: Igenis, hölgyem, megfejem a kecskéket. Mindent megfejek.

ADELAIDE: Mabolo, te ázni fogsz. Péntekkel. Ő majd megtanít.

SZIRÉN (*Gyengéden*): Robi!... Úúú!...

ROBINSON: Hagyj engem, álnok nőszemély!

ADELAIDE: Mary, te... Te nő vagy. Tudod, mit kell tenned.

MARY: Igen, anya... (*Odabújik a Néma Beduinhoz, aki erre boldog hangot hallat.*)

SELKIRKE: És Robinson? Ne feledkezz meg Robinsonról.

ADELAIDE: Nem feledkeztem meg. Ő sír.

(Belép az Idegenvezető, turisták kíséretében.)

IDEGENVEZETŐ: Hölgyeim és uraim, ez itt Robinson. Ő sír. Ez itt Péntek. (*Barátságosan integet neki.*)

Ő ás. (*Maryhez.*) Mary, döntöttem. Itt maradok. Építetek egy szállodát. Lesz benne gáz is.

RANDOLPH (*Dühösen*): És mindezt a mi pénzünkből, ékszereinkből, kétszersültjeinkből!...

ADELAIDE: Randolph! Ebbe ne avatkozz bele! (*Az Idegenvezetőhöz*) Megegyezünk mi valahogy...

SELKIRKE: Értelmesnek tűnik... És becsületesnek...

PIERRE: Ilyenek a beduinok. Én jól ismerem őket...

(Általános hangzavar. Mindenki ás, méricskél, megbámul, magyaráz stb. Megjelenik az Oroszlán, és a rendőrök, akik korábban Mabolo szolgálatában álltak. Igazoltatják a turistákat. Időnként néhány kalóz és beduin is áthalad a színen. Aztán hirtelen minden elcsendesedik, csak Robinson hangja hallatszik, miközben tovább tart a jövés-menés.)

ROBINSON: Milyen egyedül vagyok, Istenem! És mennyi ember! Milyen egyedül vagyok itt, a Reménytelenség Szigetén, ahol partra vetett engem a sors, egy rettenetes vihar során!... Borzasztóan egyedül!...

SZIRÉN (*Gyengéden, a függőágyból*): Úú!... Robi!...

ROBINSON: Hallgass, álnok nőszemély!... Egyedül vagyok, egyedül!...

(A függöny leereszkedik, talán épp az „Oly egyedül vagyok e földön” dallamára, melyet egy láthatatlan kórus énekel, közben tovább tart a jövés-menés, Robinson pedig zokog a fának dőlve.)

Függöny

Balázs Imre József fordítása

SPAȚII

Activ ca regizor – pe lângă propria sa trupă – mai ales la teatre românești, László Bocsárdi a creat primul său spectacol la trupa maghiară a teatrului din Satu-Mare. Încadrându-se în șirul spectacolelor sale Shakespeare, *Comedia erorilor* se bazează pe plurivalența comediei, deschizând povestea și finalul fericit specific genului mai ales spre iraționalitatea existenței, scrie în recenzia sa Eszter Kovács.

Piesa *Trecut-a demult sălbăticia pădurilor noastre* (*So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*) a dramaturgului german contemporan Theresia Walsler a fost regizată de Bálint Botos pe scena Teatrului Studio Figura din Gheorgheni. Critica lui Kata Gyórfi evidențiază cât de nefiresc este pentru minoritățile socializate în țările post-comuniste să vorbească măcar despre practica prelucrării trecutului.

Despre spectacolul Brecht regizat de Dorka Porogi la Sf-Gheorghe ne scrie Erika Fám. *În hățușul orașelor* tratează problematica alterității și alienării, iar autoarea recenziei desface, interpretează, din perspectiva unor cuvinte cheie ca vizualitatea, schimbările de rol și destin, sau jungla, acest spectacol care oferă roluri de observator-neparticipant atât spectatorilor cât și actorilor.

ROLURI

Dramaturgul de scenă Zsolt Benedek vorbește despre aspectele teoretice și practice, despre sarcinile profesionale, responsabilitățile, limitele și posibilitățile profesiei sale în interviul realizat cu el. În opinia sa dramaturgul de scenă este „bibliotecarul” echipei de creație, și în această calitate trebuie neapărat să învețe cum să găsească uneltele pentru a face posibilă crearea unor spectacole profunde. Beáta Lúdia László l-a întrebat pe Zsolt Benedek și despre felul în care a lucrat cu regizorii László Bocsárdi, Attila Balogh și Sardar Tagirovsky și cum vede scena/cultura teatrală din perspectiva unui dramaturg de scenă liber profesionist.

István Bessenyei Gedó, directorul artistic al Companiei Harag György al teatrului din Satu-Mare are studii universitare de teatrologie și regie. Din interviul realizat cu el aflăm că, datorită schimbărilor de direcție în profesie, nu simte o ruptură adâncă între lucrările sale teoretice și practice. István Bessenyei Gedó vorbește atât despre importanța istoriei teatrale, cât și despre critica teatrală și analizele eseistice, în timp ce ne oferă o incursiune în activitatea actuală, tradițiile teatrale și strategiile pentru educarea publicului ale Companiei Harag György.

CERCETARE

În interviul realizat de Melinda Kiss cu Gabriella Kiss, cadrul didactic al Universității Károli Gáspár Egyetem vorbește despre cariera sa, despre grupul și revista Theatron, despre activitatea sa de profesoară și translator. Aflăm despre convingerea ei că în educație și în cercetare trebuie să fii creativ și auto-reflexiv în același timp, pentru că teatrologia nu reacționează numai la noile fenomene teatrale ci și la cele mai noi evenimente culturale.

Proiectul de istorie teatrală *Philther* și-a propus prelucrarea prin metode digitale a unor spectacole semnificative. Savanții specilizați în teatru Magdolna Jákfalvi și Árpád Kékesi Kun prezintă aceste trăsăturile esențiale ale proiectului, abordând chestiunile metodologice, precum și aspectele transilvănene ale cercetării, dar și munca grupului de cercetători formați din specialiști teatrali.

TEATRU CONTEMPORAN

În eseu intitulat *Ce fac actorii în teatrul contemporan?* Luule Epner scrie despre schimbarea funcției actorului în teatrul contemporan. Pornind de la perceperea interpretării actricești ca joc, schițează trei strategii în care: actorul joacă pe altcineva, se joacă pe sine sau desfășoară o acțiune performativă. Epner explică cele trei strategii de joc prin exemple din teatrul estonian.

Teatru de azi alege tot mai des forme în care trebuie să renunțăm la comoditatea statului de spectator pasiv – susține Kinga Boros în studiul ei despre teatrul incomod. Autoarea studiază fenomenul cu ajutorul noțiunilor de flow, teatru politic și estetica responsabilității estetice, ajungând în final la textele noi de teatru.

EDUCAȚIE

Studenta la politologie Janka Visky recenzează cartea *Artistic Literacy: Theatre Studies and a Contemporary Liberal Education* a lui Nancy Kindelan. Kindelan a propus introducerea educației de teorie teatrală în curricula de bază a programelor de învățământ universitar, deoarece studiul teatrului dezvoltă o sensibilitate și cunoștințe adiționale care pot fi utile în toate domeniile vieții.

Boglárka Prezsmer recenzează un volum publicat la editura UArtPress în 2014. Varianta editată a tezei de doctorat a Gabriellei Kovács tratează tema valorizării metodelor de teatru aplicat și dramă aplicată în predarea limbilor străine în școli. Autoarea recenziei consideră că una din valorile cărții este combinarea fundamentării științifice cu abordarea practică, un atribut esențial al temei.

Dramaturging Personal Narratives: Who am I and Where is Here? de Judith Rudakoff este recenzată de Katalin Deák. Volumul publicat în limba engleză în anul 2015 este opera unui dramaturg de scenă canadian, care lucrează nu numai cu artiști, dar ajută și la transformarea evenimentelor biografice ale unor oameni obișnuiți în experiențe profunde sau creații artistice. În recenzie putem citi despre dramaturgia de dezvoltare a lui Rudakoff și putem cunoaște câteva din metodele sale: cele patru elemente, lomograme, jocurile-Ashley, foto-biografia, rădăcini și drumuri spre casă.

PIESĂ DE TEATRU

Poetul și dramaturgul Gellu Naum (1915-2001) este cel mai de seamă reprezentant al suprarealismului târziu românesc. Născut la București, unde studiază filosofie, face cunoștință cu suprealiștii francezi din grupul lui André Breton în timpul studiilor sale pariziene. După instaurarea puterii comuniste Naum trăiește o perioadă lungă din traduceri. După volumele de poezii publică în 1968 o nouă carte semnificativă, *Athanos*; apoi romanul *Zenobia*, care îi aduc din nou succese internaționale. Meritele sale scriitoricești vor fi recunoscute pe deplin doar după 1990. În numărul nostru de primăvară publicăm, în traducerea lui Imre József Balázs, drama *Insula*, o rescriere jucăuș-ironică a poveștii lui Robinson Crusoe despre singurătatea existenței umane. O insulă pustie plină cu oameni: în imaginea asta poate fi exprimată esența dramei lui Naum, care poate fi citită și ca o povestea de familie, plină cu întorsături neașteptate dar tipice. Ada Milea a realizat din textul lui Naum un spectacol remarcabil de concert teatral la Teatrul Național din Cluj în 2011.

*

SPACE

László Bocsárdi, who works – beside his own company – as a guest-director mainly in Romanian theatres, has created his first performance with the Hungarian company of the Satu-Mare theatre. Continuing his series of Shakespeare performances, *The Comedy of Errors* also builds on the plurivalence of comedy, opening the story and the customary happy-end of the genre mostly towards the irrationality of human existence, says Eszter Kovács in her review.

Our Forests Haven't Been This Wild in Forever, a play by contemporary German playwright Theresia Walser was directed by Bálint Botos at the Figura Studio Theatre in Gheorgheni. Kata Györfi's review points out how unnatural it is for minorities socialized in post-communist countries to even bring up the practice of processing the past.

Erika Fám reviews the Brecht-performance directed by Dorka Porogi at Sf-Gheorghe. *In the Jungle of Cities* deals with the themes of otherness and alienation: the writer of the review deconstructs and interprets it from the perspective of keywords such as visuals, exchange of roles and destinies, and the jungle. The performance offers the roles of bystanders-observers both to spectators and actors.

In the interview with him, Zsolt Benedek speaks about the theoretical and practical aspects, the changing job-description, limits and possibilities of the dramaturge. He thinks that the dramaturge is the „librarian” of the creative team, for whom it is important to learn how to search for tools that enable the creation of profound performances. Beáta Lídia László also asked Zsolt Benedek about the way in which he worked together with directors László Bocsárdi, Attila Balogh and Sardar Tagirovsky and what his perspective is on the Transylvanian theatrical realm-culture as a freelance dramaturge.

István Bessenyei Gedő, the artistic manager of the Harag György Company in Satu-Mare has university degrees in theatre studies and directing. He says in the interview that due to his carrier-changes he does not feel a deep gap between his theoretical and practical works. While speaking about the importance of theatre studies, theatre criticism and essayistic analysis, István Bessenyei Gedő offers a glimpse into the present activity, theatrical traditions and educational strategies of the Harag György Company.

RESEARCH

Gabriella Kiss, lecturer at the Károli Gáspár University answered Melinda Kiss's questions about her pedagogical career the Theatron group and periodical, her activity as a teacher and translator. She voices her conviction that both in education and in translation one should be creative and self-reflexive, as theatre studies does not react only to the most recent theatrical phenomena, but to the newest cultural events as well.

The *Philther* project of theatre-history proposes to process significant Hungarian theatre performances with digital methods. Theatre scholars Magdolna Jákfalvi and Árpád Kékesi Kun present the essentials of this project, dealing with the methodological issues as well as with the Transylvanian aspects of the project and the work of the research group formed of historians and theatre specialists.

CONTEMPORARY THEATRE

Luule Epner writes in the essay *What Are Actor Doing in Contemporary Theatre?* about how the actor's role changes in contemporary theatre. She describes three strategies at the basis of which is the interpretation of actor's performance as playing. According to this classification the actor either plays someone else or himself/herself, or carries out a performative action. Epner illustrates the three acting strategies with examples from Estonian theatre.

Today's theatre chooses more and more often forms in which we have to give up the comfortable status of passive spectatorship – sates Kinga Boros in her text about uncomfortable theatre. She studies the phenomenon with the help of notions such as flow, political theatre, or the aesthetics of responsibility/response-ability, arriving eventually to contemporary theatrical texts.

EDUCATION

Politology student Janka Visky reviews Nancy Kindelan's book entitled *Artistic Literacy: Theatre Studies and a Contemporary Liberal Education*. Kindelan has proposed to introduce theatre studies in the basic curricula of university study programs, as the study of theatre develops a sensibility and gives additional knowledge that could be useful in all the domains of life.

Boglárka Prezsmer reviews a book published by UartPress in 2014. The theme of the edited version of Gabriella Kovács's doctoral thesis is the utility of applied theatre and drama in foreign-language teaching in schools. The reviewer considers that one of the virtues of the book is that it combines scientific thoroughness with a practical approach, a duality which is one of the essential components of the theme.

Judith Rudakoff's volume, *Dramaturging Personal Narratives: Who am I and Where is Here?* is reviewed by Katalin Deák. The book issued in English in 2015 is the work of a Canadian dramaturge, who works not only with artists, but also helps in transforming the biographical events of simple people into significant events or works of art. In the review we can read about Rudakoff's developmental dramaturgy and we get acquainted with some of her methods: The Four Elements, Lomograms, The Ashley Plays, Photobiography, Roots/Routes Journeys to Home.

DRAMA

Poet and playwright Gellu Naum (1915-2001) is the most significant representative of late Romanian surrealist literature. Born in Bucharest, he also studied philosophy there and he came close to André Breton's group of French surrealists during his Parisian studies. After the communist change he supported himself mainly from translations. After volumes of poetry, he published new significant volume, *Athanor* (1968), and the novel *Zenobia* (1985), which gain him international recognition. The well-deserved appreciation as a writer came only after 1990. In our spring issue we publish Imre József Balázs's translation of his play, *The Island (Insula)* a playful-ironic rewriting of the Robinson Crusoe story about the loneliness of human existence. A deserted island full with people: this image could summarize Naum's play, which can be read also as a family story with unexpected, yet typical turns of situation. Ada Milea created a theatrical concert in a remarkable performance based on Naum's text at the Cluj-Napoca National Theatre in 2011.

Játéktér – erdélyi színházi periodika

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)

A szerkesztőség tagjai:

Adorjáni Panna (világszínház, talált kép)

László Beáta Lídia (interjú)

Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé)

Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)

Segédszerkesztő: Gál Boglárka

Korrektúra: Kovács Emőke

Fordítás: Albert Mária

Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Benedek Levente

Tördelés: Molnár Rozália

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József.

Az alapító szerkesztőség tagjai: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Kötő József,

Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt.

Az alapító szerkesztőség munkatársai: Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka, Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

A lap felelőssége abban áll, hogy teret adjon a véleménynyilvánításnak. A lapszámban közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, amelyek nem feltétlenül egyeznek a szerkesztőség véleményével.

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține autorului.

The journal is only liable for allowing free expression of opinions. Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Nemzeti Kulturális Alap

Albert Mária
Bajka-Barabás Réka
Boros Kinga
Deák Réka
+ öt anonim támogató

Ministerulul Culturii, Művelődési Minisztérium

