Csapdakerülgető

Németh Ervin

Egy „lehetetlen” mese dramatizálásának műhelytitkai
(Gyakorlati dramaturgia)

2. rész[3]

Bizonyára emlékeznek még rá, amikor először találkoztunk az epikus szöveggel, fölemlegettem a Daudet teremtette szituáció háttérnélküliségét. Különösen a szereplők egymás közti kapcsolatát tartottam súlytalannak, s a cselekmény és a karakterek minden ebben gyökerező változását motiválatlannak. Az említett „hézagok” szoros kapcsolatban állnak a cselekmény terének és idejének meghatározatlanságával is, ezért előbb ezeket vesszük szemügyre. (Megjegyzem, a tér-idő meghatározatlansága nem jelentene problémát, ha a Daudet-szöveg valóban mese lenne, de hát ezt a műfaji megjelölést csak jobb híján használhatjuk rá. A varázsmesében ugyanis az „Óperencián túl” és az „egyszer volt” nagyon is pontosan kijelöli a kereteket, nem szólva arról, hogy a mesehallgató tudatában ezek a klisék konkrét – bár csak elképzelt –, a befogadó közösség által őrzött és továbbhagyományozott tartalommal töltődnek fel. A színházi „itt és most” azonban a tér-idő problémájának még érzékibb és pontosabb megragadását igényli.)

A Daudet-szöveg kijelöli ugyan a **helyszín**t, ám az „erdő” szerepeltetése csupán a gyerekek tevékenységével (rőzseszedés) és a harmadik gyerek vágyképével hozható összefüggésbe, s csak nagyon homályosan kötődik bele valamiféle tágabb térszerkezetbe. Nem tudjuk, hol van ez az erdő: egy falu határában, kisváros vagy nagyváros mellett, hegyen vagy síkvidéken stb. Mindössze egyetlen támpontot kapunk: a gyerekek szülei kemencében főznek, ez pedig a mi hagyományos népi kultúránk ismeretében falusi környezetet sejtet. Ezt erősítik a második fiú jelenlegi lakóházáról mondottak, amelyek a legarchaikusabb lakóháztípus, a többfunkciós, osztatlan lakterű, ún. füstöskonyhás paraszthá̧z képét idézik fel. A mozaikdarabok egy több, de legalább két évszázados hagyományokat őrző falut mutatnak, ennek határában lehet az a bizonyos erdő, amelyről még egy adatunk van: tilos benne rőzsét gyűjteni, s a tilalmat erdész tartatja be. Vagyis az erdő valószínűleg nem köztulajdon (de legalábbis nem a falué) – ha elfogadjuk a fentebb vázolt faluképet, akkor leginkább az uradalmi erdő kategóriájába tartozhat.

Ennyi háttérinformáció hüvelyezhető ki Daudet szövegéből a térre vonatkozóan, az **időkeret** kijelöléséhez még kevesebbet kapunk. A történelmi időt semmi sem jelzi pontosan, legfeljebb a rekonstruált faluképés az erdőbirtoklás viszonyai húznak igen tág határokat. A természeti időben sem lehetünk sokkal bizonyosabbak: rőzsét szedni bármelyik évszakban lehet, s ha a kemence nemcsak melegedésre szolgál, hanem abban sütnek-főznek, akkor azt télen és nyáron is fel kell fűteni, tehát a rőzseszedés bármikor történhet. Egyetlen apró kapaszkodónk van: a második fiú a „befűtenénk” kifejezést használja (legalábbis a magyar fordításban), s ez a házikóra vonatkozik az adott szövegösszefüggésben, s ezt a tényt erősíti a fiú magyarázata is („a házikó melegebb a palotánál”). Mindez arra hajlamosít bennünket, hogy a történet idejét **tél**re tegyük.

Döntésünk következményeit részben a rendezőnek kell majd érvényesítenie a játéktér kialakításában, a díszletelemek és a jelmezek kiválasztásában, részben nekünk mint dramaturgnak kell számolnunk velük. A kezdő szituációban ugyanis nemcsak azért fognak megpihenni a gyerekek a (félig) végzett munka után, mert elfáradtak és biztosak abban, hogy az erdész nem kapja rajta őket a lopáson, hanem azért, mert *nagyon* elfáradtak a rőzseszedegetésben, s akkor is meg kellene állniuk, ha az erdész megjelenése fenyegetné őket: egyszerűen fizikailag nem bírják tovább, mert éhesek és legyengültek, s ilyen állapotban a fagy a végsőkig kiszívta az erejüket. (Gondoljunk bele abba, kinek van kedve téli fagyban csak úgy leülve pihenni: inkább toporgunk, mozgunk – megállni, leülni, lefeküdni egyenlő a fagyhalállal!) Ezek a gyerekek tehát a végkimerülés határán dideregnek, kezüket lehelgetik, lábbelijüket lehúzva a meztelen lábukat dörzsölgetik. Ettől a ténytől válik dramaturgiailag hitelessé és indokolttá jó néhány későbbi megoldás: a gyerekek álmodozása a jó meleg kemencéről három egymást követő képben is különböző aspektusból visszatérően; az éhes gyerek fölfokozott „egyszer jóllakni” vágya; az alultáplált és fáradt gyerek hideglelése és lázas hallucinációja stb.

Amikor a téli fagyban megpihenő, munkától elcsigázott gyerek motívumát beemeljük a készülő darabba, akkor egyúttal a három gyerek **szociális hátteré**ből és a Daudet-nál igen elnagyolt faluképből is felvillan-

---

3 Németh Ervin tanulmányának 1. részét, továbbá a Három gyerek kívánsága című darab szövegkönyvét a DPM 1998 szeptemberében megjelent különszáma közölte. *(A szerk.)*

tunk valamit. Ezt a „valamit” – amelyről az epikus szövegben alig esik szó – kell következetes dramaturgi munkával kirakosgatnunk. Itt van mindjárt a már emlegetett csapda: vajon miért nem tudja a két gyerek a harmadikról, hogy az anyátlan árva. E kérdésnek a megkerülése hiteltelenné teszi az eredeti szöveg szituációját, a színpadon ilyen baklövést nem követhetünk el. Mi hát a megoldás? Fel kell építenünk a három gyereknek a falu társadalmi (és ezzel szorosan összefüggő területi) tagoltságából fakadó viszonyrendszerét, amely kellőképpen hitelesíti a harmadik fiú „titkát”. Ha elfogadjuk az archaikus falu rekonstrukcióját, akkor tudnunk kell, hogy egy településen belüli földrajzi elkülönülés (alvég – felvég, észer – főszer stb.) leképezi az ott élők társadalmi hierarchiáját, s a gyerekek esetében például szinte törvényszerűen meghatározza a baráti kapcsolatokat, a valamilyen csoportba tartozás lehetőségét, az adott csoport mozgáskörét. A harmadik fiú árvasága tehát csak akkor lehet ismeretlen a másik kettő számára, ha a fiú teszem föl a falu másik végén lakik, egy másik „bandába” (vagy abba sem – s ez talán még hihetőbb) tartozik, s így a másik kettőnek nem mindennapi játszótársa, nincs vele közeli kapcsolatuk. Hogy most mégis összekerültek, nevezhetjük szükségszerű, feszültségteremtő véletlennek: egyszerre indultak munkába (nem játékba!), mindegyikőjük számára ellenséges területen járnak, s a közös félelem és érdek (megúszni az erdésszel való találkozást) arra készteti őket, hogy tegyék félre az otthoni terepre kidolgozott, s ott jól működő mechanizmusokat, és működjenek együtt.

Minderről egy árva szó sem esik Daudet művében, ezért állíthattam korábban azt, hogy a gyerekek **interperszonális kapcsolat**ai kidolgozatlanok, s így akcióik is motiválatlanok. Mindenképpen írnunk kell tehát legalább egy jelenetet, amelyből ezek a dolgok világossá válnak a néző számára is. Döntésünk azt eredményezi, hogy az eredeti mű fő szála, a vágyálmok mellé még egy szálat fölvetünk, mégpedig a barátságét. (Valami halvány nyoma – mint a történet keretén túlmutató lehetőség – megvan ennek Daudet-nál is, egész pontosan az elbeszélő utolsó előtti mondata rejti, amely az első fiú megállásáról tudósít, de ott nem válik a történet szerves részévé, nem tudjuk nyomon követni a kialakulását. Ugyancsak ezt a szálat veti fel az a mozzanat, hogy a harmadik fiú álmának elmondásakor a második fiúéhoz kapcsolódik, de aztán ez is csak ellebeg a semmibe.) Hogy a két szál közül melyik lesz a meghatározó, majd még elválik – egyelőre járjuk körül a **barátság-motívum**ot!

A gyerekek között meglévő kezdeti kapcsolatrendszer exponálására a 3. kép szolgál. Ennek kezdetén a szerzői utasítások között rögzítettük a gyerekek térbeli elhelyezkedését: Ádám és Dani egymáshoz közel, Szabolcs jól érzékelhetően tőlük távolabb, elkülönülve ül. Ez mintegy leképezése a már említett alvég – felvég problémának, amely később majd a szöveg szintjén is igazolódik. A jelenet némajátékkal kezdődik, amely a két „felvégi” fiú, Ádám és Dani kapcsolatáról közöl információt: kettejük viszonyában a domináns fél a zsarnoki természetű Ádám (tekintetével és lábának mozdulatával is tud parancsolni), Dani a készséges szolga szerepét játssza. Szolgálataiért cserébe védelmet kap Ádámtól: ezt jelzi a „fedezékbe” vonulása, amikor Szabolcs és Ádám első szóváltása viharral fenyeget. Van azonban a jelenetben egy pont, amikor Dani kilép az eddigi alárendelt szerepéből, s véletlennek tűnő akciójával (mintha zajt hallana, csendre inti társait) megakadályozza Ádámot abban, hogy az érvényesítse erőfölényét Szabolccsal szemben. Ádám nem értékelheti Dani tettét lázadásként, hiszen látszólag mindhármuk védelmében cselekedett. (Itt még a néző sem tudja eldönteni, miről is van szó: csak a darab végétől visszafelé olvasva lesz ez a mozzanat a három fiú közti viszonyrendszer átalakulásának első lépése!)

A második lépésre akkor kerül sor, amikor a 4. kép elején egy elszólás miatt újra felszikrázik a feszültség Ádám és Szabolcs között (ezúttal csak a tekintetek összvillanásában), de Dani jól olvas a tekintetekből, és megérezve a robbanásveszélyt gyorsan másra tereli a szót, belekezd saját vágyálmának mesélésébe. Ugyanebben a jelenetben Szabolcs részéről érkezik viszontreakció Dani tettére, amikor Szabolcs megmagyarázza Ádámnak Dani álmát. Jól érzékelhető az elmozdulás: Dani kiszakadni látszik Ádám erőteréből, aki elbizonytalanodik, Szabolcs pedig megérezve a kezdődő átrendeződést Dani felé közeledik. Az 5. kép újabb fordulatokat hoz a kapcsolatrendszerben: Ádám megpróbálja visszaállítani az eredeti állapotot, amikor Dani vágyálmának elhangzása után ő szólal meg először, s vigasztalni akarja a fiút, aki az álom és a valóság áthidalhatatlansága miatt keseredett el. Úgy tűnik, ellenakciója sikerrel jár, a feszültség nevetésben oldódik fel, ám ekkor Dani (szándékosan? szándéktalanul?) elszólja magát, mire Ádámban újra felhorgadnak a régi sérelmek: előbb kétszer Szabolccsal, most Danival szemben érzi magát ostobának, aki nem képes felfogni egy-egy mondat értelmét. Erre a helyzetre megint „erőből” reagál, lerombolva a „visszacsalogatás” eredményeit, s Danit végérvényesen átlendíti Szabolcs oldalára. Kettejük szövetsége most egy összenevetésben nyilvánul meg, no meg abban, hogy Dani szájából végre elhangzik a többször visszatérő rejtélyes elszólás megfejtése, majd barátságukat Dani a sáljának átadásával végérvényesíti. Szabolcs még bizonytalan kissé a kapcsolatrendszer átalakulását illetően, előbb reflexszerűen elhúzódik a felé mozduló Dani elől, de amikor érzékeli Dani határozottságát, akkor ő is feladja tartózkodását, és felszabadult örömmel fogadja a felkínált barátságot (vö. egymás mellé építendő házikók).

A 6. kép elejére megszületik a kiinduló helyzet ellenképe: Dani és Szabolcs egymás mellett ülnek, Ádám tőlük távolabb duzzogva áll. Kezdetben a hatalmi gőg és a szervilitás egységén alapuló kényszerközösség mint érték (védettség, biztonság) állítódott szembe a magányossággal (védtelenség, kiszolgáltatottság), mostanra viszont a kölcsönösségen, megértésen és együttérzésen alapuló barátság fényében világosság vált amannak látszatérték volta, s másként viszonyulunk a kapcsolatrendszerből önmagát kizáró Ádám magányosságához is, mint korábban Szabolcs egyedüllétéhez.

S itt álljunk is meg, mert a végkifejletről majd később, más összefüggésben szeretnék szólni. Úgy vélem, a barátság-motívum ilyen kidolgozottsága révén telítettebbé, gazdagabb jelentéstartalmúvá vált a történetünk, s ennek bizony a **szereplők karakteré**nek plasztikussága sem látta kárát. Kézzelfoghatóvá (s így játszhatóvá) lett Ádám durcás akarnoksága, felismerhettük önértékelési zavarait, s azt is, hol hibázott kapcsolatainak alakításában. Szabolcs sem csak szánalomra méltó áldozat, hanem érzékeny, okos, az adott helyzetben jól mérlegelő ember, akit tragikus sorsa nem a földre teper, hanem inkább tartásában megerősít. Az eredeti műhöz képest a legnagyobb átalakuláson kétségkívül Dani megy át: ő teszi meg azt a senkinek nem könnyű utat, amely az emberi méltóságot romboló alávetettségtől a szabadságvágy és a szolidaritásérzés ébredésén át az igazi barátság élményéig vezet.

Tudom, persze, nagy dolgok ezek, sokszor eposznyi terjedelem szükségeltetik a bemutatásukhoz, hogyan lenne képes erre egy ilyen kis darab. De talán nem reménytelen az eset, ha – akár véletlenül is – találunk valamit (egy kósza mondatot, egy jelentésgazdag és tovább gazdagítható motívumot, tárgyat, színházi technikát, bármit), amit beköthetünk a darab jelentésrendszerébe, s akkor az egésznek egyszerre tartása lesz. Az ilyen ötletek a legreménytelenebb pillanatokban szoktak megszületni a dramaturg agyában, amikor már szinte elmerült a mű-világban, a hullámok összecsaptak a feje fölött. Akkor fölbukik levegőért (é.: sutba vágja a cetliit, elmegy a gyerekéért az óvodába stb.), s hirtelen egészen más dimenzióban látja a világot: jé, hogy nem vettem ezt eddig észre, majd kiszúrja a szememet ez a **királyság-motívum**! (Ráadásul – ritka érték – a királlyá levés a gyerekek tudatában korántsem a „hatalmam van rá, hogy megtegyek valamit", sokkal inkább a „szabadságomban áll, hogy megtegyem" jelentésével szerepel!) Lássuk csak: király – mesék – mesemondás és -hallgatás – közösségi munkaalkalmak: fonó, kukorica- és tollfosztó – hagyományos faluközösség – népi mondókák, gyerekjátékok, archaikus szólások... Állj! Az első gyerek vágyképének vásárához nem fogok autentikusabb szövegeket találni a népi gyermekmondókáknál, elő tehát a polcról a *Megy a gyűrű vándorútra* (Gondolat, Bp., 1982), a *Bihari gyermekmondókák* (Kriterion, Bukarest, 1982) és a *Tíz, tíz, tiszta víz* (Forum, Újvidék, 1976) című köteteket (nekem ezek vannak kéznél). A második gyerek álmának archaikus falusi idilljét senki nem fogalmazta meg szebben Arany Jánosnál, talán a *Családi kör* is ad jó ötleteket a kép megteremtéséhez. A harmadik gyerek álmának játékaihoz pedig miért ne használhatnám fel az egyik legkedvesebb gyerekkori játékunkat, a *„Királyom, királyom, adj katonát..."*, méghozzá a szívemhez közel álló, alig ismert kemenesaljai szövegváltozatot? S aztán itt van még O. Nagy Gábor *Magyar szólások és közmondások kézikönyve* (kiegészítve az *Új magyar tájszótár*ral), abban mindig szoktam valami érdekeset találni. Nosza, rajta, lapozzuk csak föl a „király" címszónál! És lássatok csodát, mindjárt az ötödik sorban erre bukkanok: *„Megeshetik négy királyok napján* = sose lesz az meg, sose fordul olyasmi elő"! Hát nem éppen ez a probléma van a darab egyik fókuszában: a gyerekek álmodoznak, de mindig visszazuhannak a valóságba, s maguk is úgy érzik, vágyaik *sohasem* teljesülhetnek?!

Örömöm határtalan: megvan a **kulcsmondat**om! Attól meg egyenesen madarat lehet fogatni velem, amikor felfedezem, hogy ez a szólás milyen pontosan illeszkedik a darab időkeretébe: a télből – asszociációs kapcsolatai révén – éppen a legzimankósabb időszakot, január elejét, vízkereszt tájékát, a háromkirályjárás napjait metszi ki. Mi több: tudati szinten, asszociációs síkon felidézi a karácsonyi ünnepkör gazdagságát (különleges ételek, ritka családi együttlétek, szent pillanatok, béke, nyugalom, két hétbe sűrűsödő számtalan közösségi élmény: betlehemezés, istvánozás, jánosozás, regölés, aprószentekelés, háromkirályjárás), majd nyomban tagadva az ezekhez hasonló örömök lehetőségét – hiszen négy királyok napja soha sincs – még fájdalmasabbá teszi a jelen értékhiányos állapotát. (Hasonló a hatásmechanizmus, mint az irodalomból ismert „negatív festés" eljárásánál.)

Miután tehát rátaláltunk az egyik problémakörünket szimbolikusan magába sűrítő kulcsmondatunkra, nincs más dolgunk, mint hogy azt összekapcsoljuk valahogy a darab másik fókuszával, a három fiú kapcsolatrendszerének átalakulásával. Mivel a szólás elég különös, rejtélyes, nagymértékű asszociációs mozgást beindító és erős atmoszférát teremtő mondat, talán kibírja azt, hogy erre építsük fel a történetünk – Daudetnál szinte teljesen hiányzó – **cselekménymenet**ét. Arra teszünk kísérletet, hogy párhuzamosan egymás mellett vezessük a rejtélyes szólás értelmének kiderítését és Dani érzelmi elmozdulását Ádámtól Szabolcs irányába: ahogy Dani egyre jobban megérti a Szabolcs által „földobott" szólás jelentését, úgy kerül egyre megértőbb kapcsolatba a fiúval. S ugyanez a folyamat játszódik le ellenkező előjellel Ádám és Szabolcs, no meg Dani esetében: minél reménytelenebbé válik Ádám számára a szólás jelentésének fölfejtése, annál erőteljes-

ebben konfrontálódik Szabolccsal, s annál távolabb kerül Danitól is. A szólás tehát időről időre fölbukkan a drámai cselekmény menetében (remélhetőleg az adott jelentést szintén nem ismerő nézőt is kellő feszültségben tartva), mégpedig mindig azokon a pontokon, ahol a fiúk kapcsolatában valamilyen lényeges fordulat történik. Vegyük sorra ezeket a helyeket:

1. A 3. képben hangzik el először, s mindjárt kettős funkcióval bír: egyrészt fölerősíti (ébren tartja) Ádám és Szabolcs korábbi konfliktusát, amely majdnem tettlegességig fajult, másrészt pedig a „király" szó kimondásával elindítja a vágyálmok megfogalmazásának sorozatát. Dani számára ekkor még nincs meghatározó jelentősége a szólás felbukkanásának.
2. A 4. képben – Ádám vásáros álmát követően – újra elhangzik a szólás Szabolcs szájából, de most nem a korábbi, hanem a helyzethez igazított alakjában. Ha a néző figyel a különbségre, akár közelebb is juthat a megfejtéshez, s ez Danival is megtörténhet: Ádám álma olyan, „mintha eljött volna a négy királyok napja", azaz a soha be nem következő megvalósult volna. Lehet, hogy Dani megért valamit a szólás jelentéséből, lehet, hogy nem, az azonban biztos: megérzi a mondat elhangzásakor a feszültség újabb növekedését Ádám és Szabolcs között, s ezúttal – elterelve Ádám figyelmét – megint Szabolcs oldalára áll.
3. Az 5. képben utoljára találkozunk a szólással, megint csak a szituációhoz illő formában: most Dani használja, amikor a jó meleg kemencesutról szóló álmodozása után lemondóan legyint. A szövegösszefüggésből és a gesztusból most már a néző számára is egyértelmű lehet a jelentése, s láthatóan Dani is értve, tudatosan használja. Már csak egyedül Ádám nem fogta föl az értelmét, így ő most került végérvényesen távol a másik két fiútól. Az ő helyzetén már az sem segít, hogy Dani egy népi csúfolódó gyerekrigmus formájában tudtára adja a szólás megfejtését.

Úgy tűnik, pontosan sikerült a cselekmény alakítása közben az említett párhuzamosságot végigvinni, most már csak egy apró nehézségen kell túltennünk magunkat: hogyan indítsuk el a szituációt, s hogyan jussunk el az első álomkép megjelenéséhez. Azt javaslom, alkalmazzuk a drámaírók kedvenc eljárását, s mindjárt az első megszólalással keltsünk meglepetést, majd egy ideig vezessük orránál fogva a nézőt: szereti, nem szereti – mindenesetre nagy feszültséget kelt benne, ha bizonytalan abban, hová is csöppent. (Egyébként szereti!) Nézzük végig a meglepetéskeltés hatásmechanizmusának működését a 3. kép kezdetén:

SZABOLCS: Jó nektek...

Az indító mondat befejezetlen, sem a másik két fiú, sem a néző nem tudják, valójában mire is vonatkozik ez az állítás.

ÁDÁM: Meszet ettél?! Már mitől lenne olyan jó?

Ádám (és Dani is) úgy érti, hogy az adott helyzetre, a fagyoskodásra és a lábdörzsölgetésre vonatkozik, és gúnyolódásnak veszi, ezért válaszol ingerülten.
A néző akár arra is gondolhat, hogy Szabolcs csendes megjegyzése az „irigység" (jobban mondva: a vágyakozás) kifejeződése: „Én itt ülök egyedül, ti ketten vagytok, barátok vagytok, összetartoztok, segítetek egymásnak." (Vö.: Dani dörzsölgeti Ádám lefagyott lábát!)

SZABOLCS: Hát attól, hogy a falu végén laktok.

Szabolcs kiegészíti az első mondatot, s ezzel kielégül a másik félben (és a nézőben is) a hiány keltette várakozás. Kiderül, hogy egészen más nyomon jártak, s most örömmel állapíthatnák meg, hogy végre „helyben vannak".

ÁDÁM: Na attól aztán...

Megnyugvás helyett azonban a két fiú alakuló konfliktusának következő fázisába jutunk: Szabolcs ártatlan mondatát Ádám a „falu végén lakás" keserves körülményeire vonatkoztatja, és gúnyolódásnak veszi, ezért újra felhorkan.

DANI: Csak nem irigyled a kunyhónkat?

Dani ugyanúgy érti Szabolcs mondatát, mint Ádám, s keserűen gúnyos felhangú kérdésével ellentámadásba lendül.

SZABOLCS: Ugyan, dehogy. A tiétek éppolyan rozoga, mint a miénk. A tető is ugyanúgy beázik.

Szabolcs békítő hangra vált, védekezik; világossá teszi, hogy nem úgy értette a mondatot, ahogy a fiúk.
N.B.: **az még mindig nem derült ki egészen, hogyan is kell érteni a mondatot valójában!**

DANI: Hát akkor?!

Dani kérdése ingerült sürgetés: most már derüljön ki végre, hogyan kell érteni ezt a rejtélyes mondatot.

ÁDÁM: Te, ez kötözködik velünk... *(Szabolcsnak)* Ide figyelj, öcskös!

A sürgetés Ádámhoz illő fenyegető formája.
Ezt követően a dolog majdnem tettlegességgé fajul, ám Dani elhárítja ezt a végkifejletet a valódi veszély felidézésével.

(...)

ÁDÁM: Csak képzelődsz. Rajtunk kívül nemigen dugja ki más az orrát ilyen hidegben.

Ádám lehiggad, magyarázatával igyekszik megnyugtatni Danit is a helyzetük veszélytelenségéről.

DANI: Hát... mi is csak muszájból!
ÁDÁM: Még jó, hogy a falu innenső végén lakunk.

Úgy tűnik, teljesen megfeledkeznek az eredeti problémájukról: a mondat megértésével kapcsolatos erőfeszítéseiket felfüggesztik.

SZABOLCS: Na látod, én is ezt mondtam....

Váratlan megvilágosodás: Szabolcs eredeti, végig nem mondott gondolatának folytatását Ádám mondja ki, Szabolcs csak erre figyelmezteti.

ÁDÁM: Miii?!

Ádám nem fogta föl, hogy akaratlanul is megfejtette a „feladványt".

SZABOLCS: Hogy ezért jó nektek. Nekem még végig kell kutyagolnom a kertek alatt, ti meg...

Szabolcs a teljes megértés végett rekonstruálja az eredeti gondolatát, de nem tudja befejezni, mert Ádám nagy önelégültségében, hogy megértette végre a mondatot, átveszi tőle a szót.

ÁDÁM: Mi meg már javában pöffeszkedünk a jó meleg kemence mellett...

A kiegészítés nemcsak az önelégültségből fakad, hanem a káröröm is kifejezésre jut benne: Ádám ezzel a „piszkálódással" törleszteni igyekszik valamit a korábbi vélt sérelme miatt.

DANI: Libasültet eszünk, aztán cukrot ropogtatunk...

Dani látszólag mintha Ádám „törlesztését" folytatná tovább, de valójában nem erről van szó: a korábbi hazaérés valódi előnyeinek taglalását az irrealitásba fordítja át, ezzel humoros hatást kelt, s így elveszi Ádám kijelentésének bántó élét.

SZABOLCS: Talán az is megeshetik négy királyok napján.

Szabolcs e talányos kijelentésével Dani mondatára reagál, tehát szervesen kapcsolódik a szituációba, ugyanakkor újabb meglepetést keltve tovább is lendíti a jelenetet.

Innentől már a korábban elemzett módon folytatódik a jelenet tovább. Ha összegezni kívánjuk a meglepetéssel operáló feszültségkeltés hatásmechanizmusáról mondottakat, akkor a következő sort kapjuk:

hiány (várakozás) ⇨ a hiányból fakadó félreértés ⇨ pontosítás (a várakozás részleges kielégítése) ⇨ a részleges hiányból fakadó újabb félreértés ⇨ magyarázat, kitérő, az eredeti probléma félretétele (a várakozás felfüggesztése) ⇨ váratlan megvilágosodás, a hiány kiegészülése (a várakozás beteljesedése) ⇨ az eredeti gondolat rekonstruálása (emlékeztető a nézőnek) ⇨ új hiány (feszültség, várakozás) keletkezése.

Az új feszültséggóc megjelenése újraéleszti (fenntartja) a nézői aktivitást, amely majd az előbbi menethez hasonló ívet befutva jut megint nyugvópontra. Alapvetően tehát mindkét esetben nyelvi szinten teremtett feszültséggel dolgozunk, a hiány azonban különböző nyelvi síkokat érint: a szituáció elején a mondatszerkezetben, később a mondatjelentésben találjuk meg, a szituáció végén pedig az archaikus szólás jelentésvesztésében (vagy inkább feledésében) realizálódik.

A feszültségkeltő kezdés és a párhuzamos cselekményvezetés elemzése mellett eddig még nem fordítottunk kellő figyelmet a cselekménymenet **lezárás**ára. Holott ahogy írásomban korábban már jeleztem, az eredeti Daudet-szövegben ez is problematikus. Most nem ismétlem meg a teljes érvelésemet, csak emlékeztetek rá, hogy az érzelmi és dramaturgiai csúcspontként választott mozzanat, a harmadik fiú titkának felfedése került a hiteltelenség gyanújába. Nincs a szövegben kellő szociológiai háttér, ami indokolná a félárvaság titok voltát, lélektanilag sem látszik valószínűnek a fiú kerekded mondatokban megfogalmazott vallomása, sőt mi több: a Daudet-féle szituáció így megoldva szerkezetileg is teljesen lezáratlan marad. (Megengedem: érzelmi-hangulati hatását tekintve könnyfakasztó és helyénvaló ez a befejezés, dramaturgiailag azonban tele van

elvarratlan szállal, pl. hogy fog reagálni az első fiú, valóban elindult-e benne valami lelki változás a közlés hatására vagy sem; mire számít ezzel a közlésével a harmadik fiú; hogy viszonyul ehhez a közléshez a második fiú, mégiscsak az ő édesanyja lenne az anyapótló, egyáltalán, hogy veszi az ki magát, hogy ez a kölyök szinte a testvéremül ajánlkozik stb.) A nyitott zárlat igen erőteljes, gondolatilag is aktivizáló hatást tud gyakorolni a befogadóra, a Daudet-szöveg esetében azonban ennek ellene dolgozik a nagyon is kilógó „didaktikus lóláb".

Mit tehetünk? Ismerve a szövegen (és a szöveg mögötti terepen) eddig végzett átalakításainkat nyilvánvaló, hogy a zárlat ilyen formában nekünk nem megfelelő. Először próbáljuk meg elvenni a szöveg didaktikus felhangjait. Ha tudjuk, hogy a „didaktikus" (pejoratív értelemben) annyit tesz, mint „szájbarágós, mindent kimondó", akkor csak vissza kell fognunk egy kicsit a szöveg közlékenységét:

3. FIÚ: Mert tudjátok, nekem már nincs aki meséljen. Nekem már nincs édesanyám.
SZABOLCS: Mert tudjátok, nekem... Nekem már...

Az első mondat utolsó tagmondata felesleges közlés, a mesélésről már értesültünk egy korábbi mondatból. Az „édesanyám" szavak kihagyásával megint a hiány feszültségkeltő hatását vesszük igénybe: nem felejtjük el ezeket a fontos érzelmi tartalmat hordozó szavakat, csupán későbbre halasztjuk a közlésüket. A mondatritmusban végrehajtott változásokkal (félbehagyás nem természetes mondathatáron, hozzátoldásos ismétlés) pedig a lelki fájdalmat okozó tények kimondhatatlanságát érzékeltetjük.

A létrehozott vákuumidőben megkísértjük a lehetetlent: összejátszatjuk a darab valóságos és vágyálombeli tér-idejét. Vagyis abban a térben, ahol eddig a fiúk álmai játszódtak le, megint elindul egy jelenet (valamiféle mozgás), ám ezt Szabolcs, illetve a két másik fiú egészen eltérő módon érzékeli: Szabolcs számára a hókupac mögül felbukkanó alak a vágyott Anya lesz, aki róla mond mesét, de ezt csak ő hallja; Ádám és Dani számára pedig az Erdész lesz a felbukkanó alak. A közeledő alakot tehát mindhárman érzékelik, csak Szabolcs irreálisan, a másik kettő pedig reálisan. Szabolcsot a látomás maga felé vonzza, a két másik fiút ugyanezen alak mint veszélyforrás taszítja, menekülésre kényszeríti.

Hiteles-e ez a helyzet, következik-e az eddigi játékból? Miért nem siet legalább Dani a – most már – barátja segítségére? A fiúk már hosszú ideje álmodoznak, a téli erdőben hamarabb alkonyodik, az Erdész terepszínű ruhája könnyen összeolvad a környezettel, s amikor felismerhetik az alakot, akkor viszont éppen a ráismerés bénítja meg őket: nyugodtak voltak, gondosan ügyeltek, velük ilyen még soha nem esett meg – s most mégis! A két fiú bénult magatartását ezek az okok motiválhatják. Szabolcs „önkívületi állapotát", amelyben elveszti reális érzékelőképességét viszont egy korábbra beépített mozzanattal indokoltam: az 5. képben, Dani és Szabolcs egymásra találásakor" Szabolcs hideglelősen összeborzong, Dani ezt észreveszi, s rákérdez: „Fázol?" Szabolcs bágyadtan válaszol: „Inkább kimelegedtem." Ez a kórisme a lázas betegségé, Dani ezt ismeri föl, amikor Szabolcs nyakára köti a sálját. Az utolsó jelenetben tehát a Szabolcs által is érzékelt mozgásból tkp. lázálmában bontakozik ki az Anya alakja. S még valamit ne felejtsünk el: mind a narrátor jelenetében, mind a 3. kép kiinduló helyzetében hangsúlyozódott, hogy a fiúk éhesek és fáradtak. Az ilyen fizikai állapot a kemény természeti körülményekkel találkozva oka lehet az érzékszervek tompulásának, a téves érzékelésnek, a hallucinációknak.

Talán sikerült kielégítő választ adnom a hitelesség kérdésére, így visszatérhetünk a szöveg késleltetett zárásához. Amit akkor a néző befejezetlen mondatként érzékelt, az most egészül ki tartalmilag és hangulatilag: Szabolcs „azonosítja" az Anyát, suttogva mondja ki először az „édesanyám" szót, majd közelebb lép hozzá, s az öröm és a kétségbeesés keverékével a hangjában felé kiált. Látható, hogy a szavak ugyan azonosak a korábbi szövegből hiányzókkal, itt azonban egy más kontextus, egy irreális szituáció részeiként szerepelnek; ott tényközlések, itt megszólítások.

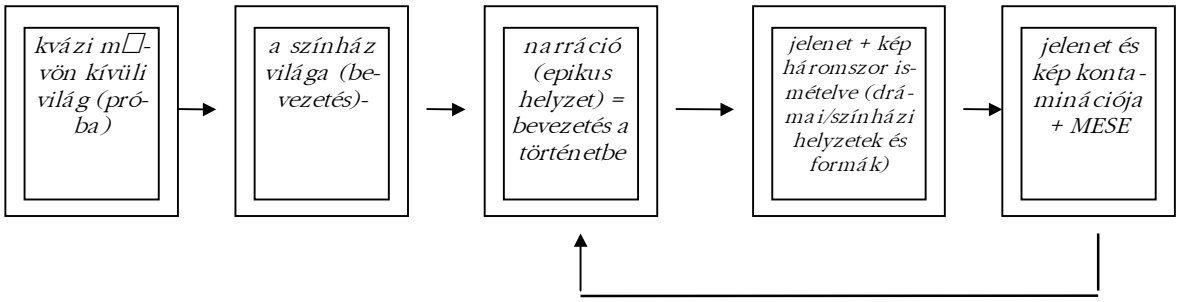
A darab tényleges lezárása egy kimerevített kép (tabló) lesz: az Anya és az Erdész alakváltásával a Szabolcsot körülvevő vákuumidő burka összetörik, az eddig összejátszatott irreális és reális tér végérvényesen valóságossá válik, legmagasabb pontján pedig ott áll a nagy Ellenség. A **nyitott zárlat** paradoxonával élünk: a feszültség tetőfokán állítjuk meg a jelenetet, s rábízzuk a nézőre, milyen megoldást játszik majd le magának. Azt a lehetőséget gondolja-e megvalósulni, amelyet a darab elején, a narráció alatt már látott egy tabló formájában, vagy lehetőséget ad a fiúknak, hogy valamilyen módon kimeneküljenek a csapdából, rajta múlik. Nekünk egy a célunk: ne hagyja érintetlenül a játék, később is munkáljon benne, dolgoztassa meg a képzeletét, késztesse állásfoglalásra. Ennél többet balgaság lenne remélni a játéktól, minden további az adott emberen áll.

✹

Az eddigiekben igen részletesen foglalkoztunk a drámai szöveg mikroszintjével, a folyamatosság biztosíthatóságával, ha úgy tetszik a drámai szöveg lineáris kohéziójának megteremtésére szolgáló eszközökkel;

fordítsunk most nagyobb figyelmet a makroszintre, a drámai/színházi forma globális kohéziójára. Másképpen: vizsgáljuk meg, mi tartja össze a darab egészét, milyen *rendezőelv(ek)* működik(-nek) benne.

A *Három gyerek kívánságá*ban véleményem szerint a **metamorfózis** a fő szervezőelv, annál is inkább, mert egyszerre több szinten érvényesül: tetten érhető a király-motívum és a barátság-motívum működésében, ugyanakkor meghatározza a darabon belül a különböző műfajok (műformák) egységes egésszé szervesülését is. A *barátság-motívum* esetében ez a metamorfózis egyirányú, egyenes vonalú és megszakítás nélküli: a gyerekek kapcsolatrendszere folyamatosan változik, a kezdeti súlypontot jelentő hűbéresi viszony fokozatosan átadja a helyét a kölcsönösségen alapuló, egyenrangú viszonynak, az igazi barátságnak. Az átváltozás végbemegy a magány – közösség tengely mentén is: Szabolcs magányával kezdetben Ádám és Dani közössége áll szemben, a darab végére Dani és Szabolcs közösségével Ádám magányossága kerül szembe. Az érték-tengely mentén többféle átrendeződés is lezajlik: leértékelődik az előbbi közösség, és felértékelődik az utóbbi; ugyancsak másként értékelődik Szabolcs kezdeti, illetve Ádám végső magányossága. A *király-motívum*ot vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a metamorfózis hullámvonalat ír le, a felívelést visszahullás követi, majd ez a mozgás háromszor is megismétlődik: a realitásból átlépünk a képzelet világába, majd onnan hirtelen visszaugrunk; aztán a következő gyerek vágyálmának megjelenésével újra emelkedünk stb. A műforma metamorfózisát pedig talán a következő ábrával szemléltethetjük a legegyszerűbben:

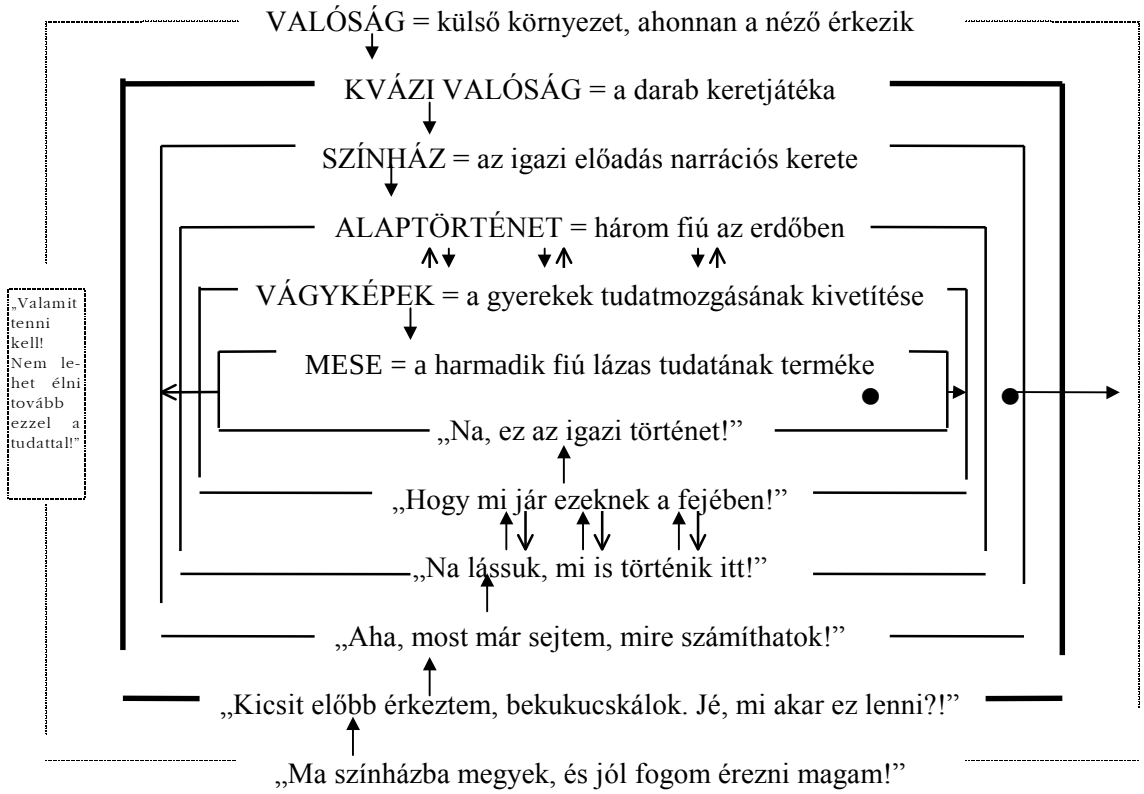


Mint az ábráról is látható, maga az eljátszott történet a „visszacsatolással" lekerekített egészet alkot, hiszen a voltaképpeni játékot indító elbeszélő-formula (narráció) motívumai térnek vissza a záróképben igazi mesekezdő formulává alakítva. Fölvethető a kérdés: szükséges-e a zárt tömb elé odatenni a két különnemű tömböt (vö.: a szövegkönyv 1. képe); nem bontja-e meg a történet és a játék egységét ez az eljárás.

A próbahelyzet eljátszása (tkp. a játéktér megteremtése) azt a célt szolgálja, hogy a nézőt mintegy „berántsa" a darabcsinálás folyamatába, s így semmiképpen se érezhesse magát kívülállónak, ellenkezőleg, felkínáljuk neki az együttgondolkodás lehetőségét azzal, hogy beavatjuk az előadás műhelytitkaiba: megismertetjük és elfogadtatjuk vele a különleges játéktér működési szabályait, a díszletelemek stilizált voltát (vö. az egyes elemek köznapi tárgyakként kerülnek a színre, majd metaforikus névhasználattal – amely már a történet világát vetíti előre – átlényegítjük ezeket a tárgyakat). Ezzel aktivizáljuk a néző képzeletét, „teremtővé" tesszük, s egyúttal elnyerjük jóindulatát: még azt is elhiszi, amit valójában nem lát, hiszen a képzeletében ő maga teremtette meg. Egy más szempontból is szívünkön viseljük a néző „komfortérzését": a bevezetőben előképeket villantunk fel a játék későbbi helyzeteiből, ezek újra előkerülve a ráismerés jóleső érzését keltik a nézőben. (A metamorfózis elve ezen a szinten is működik: az itt bemutatott helyzet, forma, tárgy valóban csak kezdetleges előképe a későbbi változatnak.)

Nemcsak a darab üzenetének célba juttatását segítő „nézőfogó praktikák" elhelyezhetősége indokolja azonban a nyitó tömb szerepeltetését a játékban. Ez a fogás – hatásmechanizmusának analóg működése révén – része a darab fő feszültségteremtő és ritmusképző elemének, a metamorfózis-elvnek. A darabon belüli dimenzióváltások sorában előbb a „civil" világból érkező néző belép a darab kínálta kvázi művön kívüli világba (színház mint intézmény, próba, készülődés az előadásra), majd onnan átkerülünk a színház által megteremtett fiktív világba (a három gyerek története) – a kalauz szerepét a narrátor játssza. Magán a történeten belül aztán újabb dimenzióváltás valósul meg – háromszor is: bepillantást nyer a néző a szereplők tudatába, mégpedig nem közvetett úton, a szereplők narrációjából megismerve azt, hanem a képbe kivetülés révén szinte belehelyezkedve a tudatba, közvetlen érzéki tapasztalatot szerezve annak mozgásáról. De még itt sincs megállás, mert amikor Szabolcs tudatvilágába másodszor is belépünk (vö. lázálom), akkor ott egy újabb kalauzra lelünk (Anya mint narrátor), aki átvezetné a nézőt egy újabb történetbe, a mesébe. A mese az ígéret földje, a vágyott harmónia, mint Honti János mondja: „A mese a valós világ korrekciója." Ráadásul ez a mese éppen úgy kezdődik, mint a három gyerek története! Akár úgy is érezhetné a néző: háromszori reménytelen vágykísérlet után most végre révbe értünk – ellazulhat, élvezheti az idillt. Ám ekkor jön a váratlan csapás: egy újabb dimenzióváltás visszatéríti a nézőt az eredeti történet keretei közé, amely egy új elem (Erdész) belépésével nem várt fordulatot vesz. De folytatás nincs, az a nézőre vár.

Az alábbi ábrán összefoglaljuk a *Három gyerek kívánsága* című darab struktúráját abból a szempontból is, ahogy azt a befogadó néző megtapasztalja. (A vastag keret a szövegkönyvet, illetve az annak alapján létrejövő előadás zártságát jelzi, a külső szaggatott keret viszont azt a diffúz közeget, amelyből a befogadó belép a műalkotás szervezett világába, illetve ahová majd kilép belőle. A nyilak a néző haladását jelölik a darab menetében, a fekete pontok azokat a szinteket, ahová a néző a darab zárásakor „kizuhan". Az idézőjeles mondatok a néző legvalószínűbb gondolatai, amelyek a darab egy addig ismeretlen rétegéhez érve felötlenek benne, illetve az annak alapján létrejövő előadás zártságát jelzi, a külső szaggatott keret viszont azt a diffúz közeget, amelyből a befogadó belép a műalkotás szervezett világába, illetve ahová majd kilép belőle. A nyilak a néző haladását jelölik a darab menetében, a fekete pontok azokat a szinteket, ahová a néző a darab zárásakor „kizuhan". Az idézőjeles mondatok a néző legvalószínűbb gondolatai, amelyek a darab egy addig ismeretlen rétegéhez érve felötlenek benne, illetve amelyeket a darab és a saját világának összevetésekor megfogalmaz.)



Az ábráról az is leolvasható, hogy a néző bevezetődése a történetbe fokozatosan, a metamorfózis-elv folyamatos működésével valósul meg (hasonlít ez az örvény szippantó hatásához, amelytől nem tudunk szabadulni), míg a történetből való kiléptetése gyorsan, drasztikusan, az addig módszeresen bejárt szintek átugrásával történik (ahogy az örvény is kidobja az úszót, ha nem kapálózik ész nélkül). Az eljárás nem titkolt szándéka az, hogy a néző „kényelmetlen" helyzetbe kerüljön, ne tudja kikerülni a művilág és a saját hétköznapi világának egymásra vonatkoztatását: a furcsa befejezés (nyitott zárlat) kérdéseket ébresszen benne, a fölvetett probléma továbbgondolására késztesse, s végső soron – ha tényleg valódi műalkotást sikerült létrehoznunk – eljuttassa a rilkei parancs megértéséhez: „Változtasd meg élted!"

S hogy lezárjam a kitérőkkel tarkított gondolatmenetet, amelyben a szövegkönyv 1. képének jogos beillesztését igyekeztem indokolni, azt kell még hozzátennem: nemcsak a néző figyelmének megragadása és a játék szabályrendszerének elfogadtatása miatt van szükség a keretjátékra, hanem azért is, hogy a néző kellő mennyiségben kapja, s így érzéki szinten is megélhesse a darab egyik fő rendezőelvét jelentő metamorfózisélményt. Ez a „zsigeri tudás" segíthet majd neki a műalkotás mélyebb struktúrájának tudatos feltárásában. A metamorfózis mellett a darab másik fontos formaszervező elve a **kontraszt (ellenpontozás)**. Ez olyan mértékben és olyan sokféle szinten átszövi a darabot, hogy minden megjelenési formáját talán nem is tudom számba venni, ezért csupán néhány adalékot közlök állításom bizonyítására:

valóság ⇔ álom
szegénység ⇔ királyság

hétköznap ⇔ ünnep
egy nap a sok közül ⇔ négy királyok napja
az Erdésszel még soha nem találkoztak ⇔ az Erdész megjelenik
magányosság ⇔ közösség
hűbéresi viszony ⇔ egyenrangú viszony
Dani közeledése Szabolcshoz ⇔ Dani távolodása Ádámtól
folyamatosság (narrációból kép) ⇔ megszakítottság (képből narráció)
szöveg és kép megfelelése ⇔ kép és szöveg disszonanciája
epikus forma (narráció) ⇔ színházi forma (jelenet)
mese funkciója: zárlat ⇔ mese formája: nyitány
nyitott zárlat ⇔ zárt műegész
hiány (feszültségteremtés) ⇔ kiegészülés (feszültségoldás)

Valószínűleg hosszan lehetne még folytatni ezt a sort, hiszen nem beszéltünk még Ádám és Szabolcs habitusának kontrasztjáról, szót se ejtettünk a fiúk szociális hátterének ellentétéről, alvég és felvég szembeállításáról stb. Ezeket azonban mind érintettük a korábbi elemzésekben: legyen az olvasó feladata, hogy akár onnan, akár – valamivel nagyobb erőfeszítéssel – a szövegkönyvből kimazsolázza. Az meg a rendező dolga lesz majd, hogy felismerve ezt a fontos szervezőelvet, érvényesítse a kísérőzene kiválasztásában, a jelmezek megtervezésében és a fények használatában. (Erről bővebben a szövegkönyvet követő rendezői tanácsok között!)[4]

Egyetlen formaszervező elemről hallgattunk idáig, pedig a színházi forma szempontjából talán a legfontosabb, ez pedig a **szimbolizáció** *(jelképteremtés)*. Amikor jelképet használunk a játék során, akkor mindig valamilyen bonyolult, különös jelentést szeretnénk a néző tudomására hozni, s ehhez olyan eszközt (tárgy, szöveg, akció, zenei motívum stb.) keresünk, amely képes magába sűríteni a játékunk üzenetét felerősítő tartalmakat. A szimbólum tehát mindig konkrét, egyedi, érzéki formában jelenik meg, de elvont és mögöttes jelentéseket közvetít. Nem annyira megértet, mint inkább megéreztet. Használhatunk természetesen olyan jelképeket, amelyek konvencionális jelentéssel bírnak, de sokkal izgalmasabb, ha a használt jelkép valami egyszeri, csak a mi játékunkban meglévő mögöttes tartalmat hordoz.

A *Három gyerek kívánsága* című darabban öt ilyen szimbólumot találhatunk: három tárgyat, egy akciót és egy mondatot. Ez utóbbit, a *„megeshetik négy királyok napján”* szólást korábban már kimerítően elemeztem mint a drámai szöveg kulcsmondatát. Most csak arra emlékeztetek, hogy a mondat a királyság-motívumhoz kapcsolódott, s igen intenzíven sűrítette magába a gyerekek álmait irreálissá tevő világ lényegét. Ugyancsak ehhez a motívumhoz kötődik a *korona*. Kitüntetett szerepét már az 1. képben jeleztem, amikor a játéktérbe kerülését ugyanazzal a csengő hanggal kísértettem, amely majd az álombeli királyságok születését és pusztulását is alátámasztja. Sőt később, mielőtt elindult volna a valódi játék, újra hangsúlyt kap: akkor Benjámin kérdezi meg, minek az oda egyáltalán. Az álomképekben is mindig különleges körülmények között használják: a térbe hozatalakor és kivitelekor egyaránt kimerevített tabló ellenpontozza a mozgását. A korona mint tárgyi szimbólum sajátos jelentését az adja, hogy a játékban nem mint a hatalom, hanem mint az emberibb élet utáni vágy kifejezője szerepel.

Az álmodozás mellett a játék másik fókuszában egy barátság születése áll. Ehhez három jelkép kapcsolódik: egy több képen végighúzódó finom mozdulatsor, illetve két tárgy különleges használata. *Dani helyváltoztatás-sorozata* érzéki szintre fordítja le azt a folyamatot, amelyben hűbéri viszonyát igazi barátságra cseréli. Az erdei jelenet kezdetén Ádámhoz ül közelebb, sőt fedezékébe is vonul, majd fokozatosan eltávolodik tőle, egy ideig középen helyezkedik el amolyan békebírói szerepet betöltve a másik két fiú között, aztán a jelenet vége már Szabolcs mellett találja. A jelenet elején a *cipőn* keresztül kerül fizikai kontaktusba Ádámmal, de Ádám cipője nem egyszerűen az öltözet része, hanem a hatalmi fölény megmutatásának eszköze. A jelenet végén pedig Szabolccsal kerül fizikai kontaktusba Dani – a saját *sál*ján keresztül. Természetesen a sál sem csak a történet idejének jelzésére szolgál az öltözet részeként, hanem mint a barátság megkötésének szimbóluma funkcionál. Ez utóbbi két tárgy még talán a koronánál is tisztábban és intenzívebben vesz részt a szimbólumképzésben, hiszen semmilyen konvencionális mögöttes jelentés nem zavarja a sajátos és egyedi tartalmuk kiépülését.

✹

Végére értünk hát csapdakerülgető közös munkánknak. Sorra vettük azokat a nehézségeket, amelyekbe egy epikus szöveg drámai szöveggé alakítása során ütközhetünk: szó esett a narráció problémájáról, a tér-idő

[4] Ld. előző számunkban. *(A szerk.)*

szerkezet működéséről, a drámai cselekmény hitelességét és az alakok plasztikáját biztosító háttérinformációknak a drámai mű világába (és szövegébe) való beépíthetőségéről; megnéztük, hogyan lehet kijelölni a dráma fókuszát, milyen praktikákkal biztosíthatjuk a szituáció feszültségét, s hogyan alakíthatjuk a cselekménymenetet, amíg eljutunk a zárlatig. Ezt követően a drámai műegész formaszervező és ritmusteremtő elveit vettük szemügyre: a *Három gyerek kívánsága* esetében a metamorfózis-elv, az ellenpontozás (kontraszt) és a szimbólumteremtés működését bizonyíthattuk.

Az írásom alcímében a „lehetetlen" szót használtam. Arra akartam utalni az idézőjellel, hogy aki dramatizálásba fog, az nem ismeri ennek a szónak az eredeti jelentését: nincs olyan használhatatlan szöveg, amelyet ne lehetne úgy átalakítani, hogy színházi formában használható ne lenne. Előfordulhat persze, hogy végeredményként egy új drámai mű születik, de talán az sem olyan nagy baj. Szóval: bátorság!

S hogy mi szükséges még a drámaírói/dramaturgi szerepet is betöltő dramatizáló rendező-pedagógusnak a bátorság mellé? Mint a fenti dramaturgiai gyakorlat is mutatja: áttekintő képesség, ritmus- és formaérzék, virgonc asszociációs készség, mozgósítható olvasmány- (és egyéb) élmények, no meg az sem árt, ha képes gyerekközeli szituációkat és gyerekek által is mondható mondatokat teremteni. (Ha valamit kifelejtettem, azt minden próbálkozó megtanulja majd a maga kárán. Csak tessék.)

Egy figyelmeztetés: ha megvan a szövegkönyvünk, azért még ne örüljünk korán! Ez csak a (többnyire) szükséges, de nem elégséges feltétele annak, hogy a gyerekszínjátszóinkkal jó előadást hozzunk létre. Ezt a szövegkönyvet vissza kell „fordítani", le kell bontani, és újra kell építeni a csoporttal végzett drámamunka folyamatában – mintha csak az adott probléma-helyzetre tervezett tanítási drámát játszanánk el. *Fixa ideám ugyanis, hogy csak akkor műveljük jól és hasznosan a gyermekszínjátszást, ha a színjáték lényegét adó kifejezés (megjelenítés) a középpontban álló probléma drámamunkával történő megközelítéséből táplálkozik. Bár a gyermekszínjátszás előadás-központú, amelynek a végeredménye adja a savát-borsát, én mégis legalább olyan fontosnak tartom az odáig vezető utat. Ennek az útnak pedig a drámai mű (szövegkönyv) által fölvetett probléma érzelmileg átélt megértésében van a lényege. Ha a kifejezés (a színjáték előadása) erre az átélt megértésre alapozódik, akkor lesz igazán hiteles és sikeres. Akkor már tényleg csak meg kell rendezni a játékot!*

A jelen írásban megteremtettük a dramaturgiailag jól átgondolt szövegkönyvet, amely a háttérelemzésekre támaszkodva egyúttal a rendezés alapjául is szolgál. A következő alkalommal a folyamat közbülső részét, a *Három gyerek kívánsága* által bemutatott probléma drámamunkán keresztül történő feldolgozását szeretném az olvasó elé tárni.

✸✸✸

Drámajáték a kirekesztésről

Tamási Áron: Himnusz egy szamárral című novellája alapján

Debreczeni Tibor

Tamási Áron novellájában találtuk meg annak a lehetőségét, hogy erről a felső osztályok tanulóit is érintő társadalmi és pedagógiai problémáról áttételesen és cselekedtetően szóljunk.

A novella mint drámajáték

Ilyenkor nem a novellaelemzés a célunk. Arra is sor kerülhet, de csak azután, miután megoldottuk elsődleges feladatunkat, végére jártunk a tanulókat izgató problémának. Most tehát úgy tekintünk a novellára, mint egy jó történetre. Mielőtt bármit is szólnánk íróról, műről, felvezetjük a témát, mint a drámajáték kanavászát, melyet a cselekvés folyamatában mi töltünk meg saját élményeinkkel, tapasztalatainkkal. Nem történik jelen helyzetünkben más, minthogy kölcsön vesszük az írótól a történetet, melyből ő megformálta az elbeszélését. Mi ezzel teremtjük meg az alapját a téma drámapedagógiai feldolgozásának.

A történet-vázzal kapcsolatosan írja *Barbara Hardy* angol drámapedagógus: „Véleményem szerint az elbeszélő módot nem kizárólag művészek által alkalmazható esztétikai formaként kell kezelnünk, hanem olyan elsődleges szellemi tevékenységként, melyet a valós életből a művészetbe emelünk át." A drámapedagógiai gyakorlatban – a problémák felvetése és megoldása érdekében – olyan konfliktusokat, történeteket jelenítenek meg, melyek általában egyéni vagy közösségi „kitalációk". A történeteket általában a nevelő tervezi meg, gyakorta dokumentumok, publicisztika, vagy mítoszok, mondák alapján. Noha a probléma aktuális, a