

Csapdakerülgető

Németh Ervin

Egy „lehetetlen” mese dramatisálásának műhelytitkai
(Gyakorlati dramaturgia)

1. rész⁵

Mit játszunk? Azt hiszem, ez a kérdés zakatol kétségbeejtő monotóniával szinte minden gyermekszínházi csoportot vezető rendező-pedagógus előtt a tanévkezdések táján, amikor megfogalmazódik a vágy valamelyik fél (gyerekek, pedagógus, iskolaigazgató, szülők stb.) részéről, miszerint: kellene egy előadás. S kezdődik a kutakodás: honnan vegyünk játszható, gyerekeknek való, ha lehet, az ő ügyeikről szóló darabot. Meg kell valani: sohasem voltak, ma sincsenek a keresők elkényeztetve, bár az utóbbi öt évben némileg kedvezőbbre fordult a helyzetük, hiszen négy – én legalábbis ennyiről tudok –, kifejezetten a gyerekszínházok számára írt darabokat vagy adaptációkat tartalmazó kiadvány is megjelent. (Hátha valaki nem ismeri őket, vegyük sorra: a Marczibányi Téri Művelődési Központ „Színházi füzetek” sorozatának második darabjaként a *Bolondos királyság, királyi bolondság*, a Veszprém Megyei Gyermekszínház és Drámapedagógiai Egyesület kiadványaként a VEGYED-E? füzetek első, illetve ötödik darabja, a *Mátyás király lustája* és az *Öt színjáték gyerekeknek*, valamint az UNIÓ Kiadó által közrebocsátott *Ludas Matyi*.) No, és ne feledkezzünk meg a DPM mellékleteiről sem!

Persze, könnyen lehetséges, hogy az előbb említett (vagy más) kötetek segítségével ellenére sem talál valaki megfelelő játszánivalót. Essen kétségbe? Annál azért van jobb megoldás: meríthet ki-kí a saját és/vagy csoportja kútfejéből, és létrehozhat(nak) egy új darabot is. Ha a csoportvezető maga vállalkozik a megírására – lelke rajta; ha azonban közös alkotásra szánják el magukat, akkor ez az elhatározás igen átgondolt, felelősségteljes és kreatív hozzáállást igényel a pedagógustól. Ebben az esetben a kiinduló kérdésünket – amikor a csoportnak feltesszük – célszerű úgy módosítani: „Mi izgat benneteket?” Aztán ha feltérképeztük a csoportunk „gubanc”-halmazát, s kiválasztottuk a legizgalmasabbnak, legproblémásabbnak stb. ígérkezőt, akkor nekiláthatunk a mások által talán „közös dramatisálásnak” nevezett munkának. Magam inkább drámapedagógus hívnám ezt a folyamatot, s elsődleges célját, a problémamegoldásra irányuló jellegét, tervezettségét és hatásmechanizmusát tekintve a tanítási drámához közelítőnek vélem. A játék végére aztán – nem utolsósorban a kerektől szolgáló színházi formának és az eszközként használt játékmódoknak (konvenció) köszönhetően – kialakul(hat) egy olyan esztétikai minőséget képviselő „darab”, amely – éppen problematikájának egyszerre megélt és megértett volta miatt – most már a kifejező funkciót szem előtt tartva tovább építhető, s bizvást közönség elé vihető, no meg továbbra is frissen tartható.

De mi történjék akkor, ha a rendező-pedagógus nem érez magában kellő merészséget, önbizalmat, ihletettséget egy teljesen új darab megalkotására, és kész darabot sem talált? Ilyenkor kezdődik el a nagy böngészések korszaka, azt remélve, hogy a mesekönyvek, novelláskötetek, esetleg ifjúsági regények átbogarászása közben csak fölkinálja magát valami dramatisálásra alkalmasnak tűnő szöveg. Többnyire epikus szövegre gondolunk itt, lévén a dramatisálás az elbeszélő jellegű szövegek színházi játéka alkalmassá tételét jelenti. Ha valaki fölcsillanó szemmel ráakad ilyenre, megint csak választás előtt áll: közös dramatisálás (1d. az előbbiektől értelmében vett drámapedagógia) vagy saját maga fog hozzá a leendő színházi előadás irodalmi forgatókönyvének megírásához. Hogy mit vegyen magához az alapszövegen kívül? Mindenekelőtt bátorságot. Aztán jó, ha legalább a Duró-Nánay szerkesztette *Dramaturgiai olvasókönyv* lapjain is alaposan átrágja magát. S talán az sem árt meg senkinek, ha elolvassa az itt következő „csapdakerülgetős” írást, amelyben rekonstruálni igyekszem egy mese dramatisálásának menetét a szöveg feltalálásától a dramaturgi munka csapdáin át a kész szöveggel.



Tehát olvas, olvasgat az ember, mígnem a gyerekeknek szóló egyetlen irodalmi folyóiratunk, a *Kincskereső* valamelyik számában szemébe tűnik az alábbi szöveg:

⁵ Németh Ervin tanulmányának 2. részét a DPM 16. (novemberben megjelenő) számában közöljük. (A szerk.)



Alphonse Louus Narue Daudet: HÁROM GYEREK KÍVÁNSÁGA

Három gyerek rőzsét szedegetett az erdőben. Gondosan ügyeltek arra, nehogy az erdész rajta kapja őket falópáson. Mert rőzsét csak szegény gyerekek szedtek, ami tilos volt. Rőzsével főzött édesanyjuk a kemencében. Amikor minden gyerek annyit szedett kérébe, hogy alig bírták a hátukra venni, lihegve lepihentek egy kivágott fa tuskójára. Az egyik gyerek felsóhajtott:

- Hej, ha én király volnék, s tele volna a zsebem pénzzel és arannyal, vennék magamnak vadászcizmát, nyárna szellős szandált, és mindig vajas kenyeret ennék, vasárnap meg húst is.

A másik gyerek is beleringatta magát a nagy királyságba:

- Tudjátok – mondta álmodozva -, ha én volnék király, odaadnám az összes pénzemet és aranyamat az édesanyámnak, építenék egy kis házikót...

- Te mafla – szólt közbe az első gyerek –, miért építenél házikót, hiszen királyi palotád volna!

- Igen, de nem laknánk benne, mert a házikó melegebb a palotánál. Ide építenék a házikót az erdő közepére, és befűtenék a rőzsével. Most is házikóban élünk, de nincs kéménye, és a konyhából a füst az ajtón át megy ki a szabadba.

A harmadik gyerek szomorúan nézett fel az égre. Ezt mondta:

- Ha én király volnék, én is házikót építenék, de a tiéd mellé, ide, az erdő közepére – mutatott a második gyerekre. – Aztán megvenném ezt az egész erdőt, és mindnyájan félelem nélkül szedegethelnék a rőzsét...

Az első gyerek mérgesen közbeszólt:

- Királyok volnátok, és mégis házikóban éltek, rőzsével fűtenétek. Én ilyen ostobákkal nem tárgyalok. – Azzal odament a rőzséjéhez, hogy a hátára dobja, és otthagyja őket, de megállt, mert a fiú folytatta:

- A te házikód meg az enyém egymás mellett állana. Esténként átjárnék a te édesanyádhoz, és megkérném, hogy meséljen nekem is szép meséket. – Itt megtörölte maszatos arcát. – Mert tudjátok, nekem már nincs, aki meséljen. Nekem már nincs édesanyám.

Dénes Géza fordítása

Hát, első olvasásra nem tűnik esztétikai csúcsmínőségnek, nem biztos, hogy beválogatnánk egy iskolai irodalmi szöveggyűjteménybe. De a téma! Az bizony a mi és tanítványaink számára is ismerős. Lehangelő, de tagadhatatlan tény, hogy a mese három gyerekének helyében akár saját hátrányos helyzetű tanítványaink is ábrándozhatnának. Ha magunk szerencsés helyzetben vagyunk is, a körülöttünk lévő világ kéretlenül is elénk tolja a hasonló szituációkat, s a nyomornak, az anyagi tehetetlenségnek és kiszolgáltatottságnak súlyos levegője van: még ha rosszul esik, ha fintorgunk is, szippantanunk kell belőle. Szóval: a téma elevenbe vágó, talán érdemes lenne körüljárni a drámai/színházi forma segítségével is!

Csak hát... a forma, a stílus, az elbeszélői-írói világlátás mind, mind ellenünk dolgozik. Bár viszonylag kevés az elbeszélői szöveg, az is jobbára a szituáció fölvezetésében található, s szinte az egész mese dialógus – mégis: jószerevével akció nélküli szövegek, történés alig, igazából nem is dialógusok ezek, hanem párhuzamosan elmondott vágy-monológok. A három fiú karaktere is egysíku: az első durva, fölényes és telhetetlen, a második önzetlen és szerény, a harmadik pedig visszafogott, szomorú és alázatos. A történet tér-időbeli ellebegtetése folytán a szereplők szociálisan meghatározatlanok, az adott szituációba való bekerülésük teljesen esetlegesnek mondható, így aztán interperszonális kapcsolatrendszerük is motiválatlan, alig-alig megfogható. Mindezek a – drámai szituáció szempontjából vett – hiányosságok már-már a Daudet-féle szövegben is oda vezetnek, hogy hiteltelenítik az érzelmi és dramaturgiai csúcspontként funkcionáló zárlatot, a harmadik fiú titkának felfedését. Joggal vethetjük ugyanis föl: hogyhogy nem tudják róla a társai, hogy neki nincs édesanyja! Holott valószínűleg együtt jöttek ki az erdőbe, azonos céllal, láthatóan össze is dolgoznak, hiszen „gondosan ügyeltek arra, nehogy az erdész rajta kapja őket”, közösen pihennek meg, ráadásul megosztják egymással vágyképeiket. Ezek a tények arra engednek következtetni, hogy a gyerekek ismerik egymást, és meg is bíznak a másokban. Akkor...?

Úgy tűnik, az írói elbeszélőnek mindenáron erre a túlsordulóan érzelmes, csattanóra kihelyezett, minden titkot kimondó, kissé didaktikus végre van szüksége ahhoz, hogy a szenvedők iránti együttérzése világossá válhassék. S ahogy a durcásan elvonulni készülő első gyereket megállítja a harmadik fiú utolsó néhány mondata, ugyanúgy reméli az író, hogy az olvasóra is hatni fog a könnyes, meghitt vallomás, s felkelti benne a szolidaritás vagy legalább a megértő szájalom érzését. Ennyi talán elég is neki...

(Most már érdekel, ki ez a Daudet. Tudásszomjamat enyhíti a Világirodalmi lexikon: DAUDET /1840 – 1897/ francia író, tíznél is több novelláskötete, regénye jelent meg; a múlt század végén Magyarországon is igen népszerű, jeles írók – pl. Bródy Sándor – fordítják; inséges gyermekkor, barátság Zolával és Flaubert-rel; műveiben a naturalizmus hatását ellensúlyozza az érzelmesség, a humor és a meghittség. Zola írja róla: „Barátként jár-kei a társadalomban. Bizonyos, hogy nem vak, látja a rosszat, ujjal mutat

rá; ha semmirekellő hőst választ, akkor inkább nevetséges tulajdonságait festi, semmint a bűneit. Soha nem szállt le a pocsolyába, néha sejteti.”)

Helyben vagyunk! Érteni vélem a Daudet-szöveg világképét. A kérdés csak az, hogy a mai, hangosan és erőszakosan nyomuló világban hallatszik-e egyáltalán ez a szelíd hang; meglegedhetünk-e – legyünk egy kicsit igazságtalanok – a társadalmi lét konfliktusait elkenő, fölhorgadó igazságérzetünket az érzelmesség lágy simogatásával letompító látásmóddal; megszólítja-e a mai olvasót ez a szöveg, s ha színházi formát kap a mű, akkor hajlandó lesz-e a néző az eredeti dramaturgiát követni, amely a három egymásra találó fiú idilljében feloldja a tragédiát. Vagy több kell, más kell, más hangon – s akkor vagy tegyük félre az alapművet, vagy lásunk neki az átszabásának. Én ez utóbbit választottam.



Ha epikus szöveget akarunk drámai szöveggé alakítani, akkor az egyik legfontosabb dolgunk annak eldöntése: felléptetünk-e a drámai szituációsorban **narrátort** vagy sem. Az epikus szövegeknek ugyanis törvényszerű velejárója az elbeszélő (hacsak nem az epikus közlés mód határáig kitolt közlésformáról van szó, mint pl. a tudatregényekben), aki mondja és többé-kevésbé uralja a történetet, s végzi a cselekmény előtti, melletti vagy utáni információközlést. Szerepe szerint megelőlegez, magyaráz, kiemel, véleményt formál – amolyan közvetítő státust tölt be a történet és a befogadó között. A tipikus drámai szituációban azonban szükségtelen a megjelenése, hiszen az „itt és most” zajlik, a néző-befogadó közvetlenül, a szereplők dialógusából kapja a helyzetre vonatkozó információkat. Persze, ha nagyobb összefüggések megmutatásának, egy univerzális világlátásnak az igényével lép föl a szerző, akkor a tér-időbeli kötöttségek miatt nehézségekbe ütközhet az információk hiteles és gazdaságos elosztása, no meg az is megeshet, hogy a szereplői önálló életre kelnek – ilyenkor jól jön egy mindenre felügyelő narrátor.

A mi esetünkben azt kell számba venni: mennyi és miféle információt akarunk vagy tudunk közölni a nézővel a kiinduló helyzetre vonatkozóan; szituációba tudjuk-e, akarjuk-e ezeket gyömöszölni, vagy alkalmasabbnak véljük-e a narrátort a gyors összefoglalásra (és némi távolságtartásra). Nézzük meg közelebbről, mit bír el az eredeti szöveg felkínálta egyetlen szituáció:

Három fiú rőzsét lop az erdőből. Elfáradnak, megpihennek, közben sorban elmondják egymásnak a vágyálmaikat. A vágyak értelmességét illetően nézeteltérés támad közöttük, mire az első fiú ott akarja hagyni a másik kettőt, ám ekkor a harmadik fiú elárulja a titkát.

Ebből az összefoglalásból az első másfél mondat tartalmát közli az elbeszélő az epikus szövegben. A szituáció háttéréről a narrátor közléséből a következőket tudjuk meg: a gyerekek lopnak; a falopás tiltott tevékenység; a gyerekek tartanak az erdéstől, ezért igen éberek; a gyerekek családjai szegények (kemence, rőzse). Valljuk be, az információk egyike sem olyan, amely önálló színpadi jelenetért kiáltana. Még a legtöbb kiaknázható tartalmat az erdéstől való félelem kínálja, ám ha megpróbálkozunk ennek a jelenetté formálásával, akkor a reális szituációban éppen a legfontosabb közlés veszik el: a félelem – ugyanis ha a gyerekek „kibeszélik” ezt a belső élményt, akkor az megszűnik létezni, s így elvész a jelenet hitelessége is. Célszerűnek látszik tehát, hogy az erdei szituáció fölvezetésére a színpadi játékba is beépítsük a narrátort, hiszen a kiinduló szituáció egyik feszültségforrásának a tudatosítására (a nézőknél) szükség van: ez a feszültség pedig magából a tiltott tevékenységből, illetve a lopásnak és a lopás közbeni megpihenésnek a kontrasztjából adódik.

Van narrátorunk. De mit mondjon és hogyan? Vagyis milyen legyen az elbeszélői szöveg tartalmának és a narrálás színpadi megjelenítésének a viszonya? Ha bízunk a szó erejében, és nem akarjuk elvonni a néző figyelmét a közlésről, akkor a narrátort „egy az egyben” hozhatjuk be a játéktérbe, s közlendőjét semmilyen akcióval nem zavarjuk meg. Ha nem bízunk csak a szóban (vagy más elképzelésünk van a narrátor színpadi szerepéről), akkor viszont össze kell hangolnunk a narrátor szövegét (tevékenységét) és a színpadi cselekvéssort. (Megjegyzem, hogy a gyerekcsoportok rendezői módfelett kedvelik a narrátor felléptetését, sokszor indokolatlanul is, a legtöbb hibát viszont éppen az említett „összehangolás” során követik el. Úgy tűnik, mintha mégsem bíznának eléggé az elbeszélői szöveg plaszticitásában, s a közléssel párhuzamosan annak tartalmát a szereplőkkel is megjelenítették némajáték formájában, teljesen egyezve a mondottakkal. Ha a befogadó szempontjából vizsgálom ezt az eljárást, akkor azt kell mondanom: akaratlanul is lekezeli a nézőt azzal, hogy „mindent kétszer mond, kétszer mond”; másrészt a megoldás az unalom forrása is lesz.) Lásunk egy példát arra, hogyan kerülhető el a fenti hiba, s hogyan tehető feszültségtelivé és izgalmassá a néző számára a narrátor alkalmazása!

Az alábbiakban összevetem egymással a Daudet-szöveget és a színpadi játék szövegvivőjét, hogy világossá váljék a kétféle műnem narrátorának különbsége, működésüknek sajátos jegyei, s ötletet kínáljak a színpadi narrátor és a játék összehangolására.⁶

Daudet-szöveg

Az elbeszélő a maga fizikai valóságában nem jelenik meg, hangvétele objektívnek nevezhető (némi együttérző felhanggal).

Az elbeszélő 1. mondata rögzíti a helyszínt és a tevékenységet.

Az elbeszélő 2. és 3. mondata egységet alkot, a mondatok között okadó magyarázó viszony van. A 2. mondat tartalma a cselekvés módjára vonatkozóan közöl információt (gondosan ügyelve), a 3. mondat pedig az okadáson túl a szereplők állapotát rögzíti (szegények).

Az elbeszélő 2. mondata pontosan: „Gondosan ügyeltek arra, nehogy az erdész rajta kapja őket falopáson.” A szituáció feszültsége szempontjából meghatározó közlést a mellékmondat tartalmazza.

A 2. mondat főmondata („Gondosan ügyeltek arra...”) rejtetten utal rá, hogy eddig még mindig elkerülték a fiúk a lebu-kást.

A 4. mondat („Rözsével főzött...”) az első mondat magyarázatát adja, és a gyerekek szegénységéről mondottakat erősíti meg.

Az 5. mondat a pihenés-jelenetet, a dialógusok kezdetét vezet fel.

Mint a fentiekből talán kiderült, a narrátor felléptetése egy darabban nem egyszerűen dramaturgi fantáziátlan-ság vagy kényelmesség kérdése, hanem nagyon is átgondolt folyamat eredménye kell legyen. Pontosan kell látnunk, milyen szerepet szánunk neki a játék világképének megformálásában (esetünkben az epikus szöveg

A darab szövegvivője (2. kép)

A narrátor beérkezik egy már elindult néma jelenetbe, szemlélővé válik, majd a látványból kiindulva fordul a közönség felé, mintegy beavatja őket a színpadi világba.

A narrátor első megszólalása azonos az epikus közlés első mondatával. A színpadi látvány és a narratori közlés között látszólag tautologikus viszony van, valójában a néző számára felkínált imitált mozgássor többféle értelmezési lehetőséget kínál pontosítódik (erdő, rözse) – „aha”-élmény.

A narratori szövegben a két mondat fordított sorrendben és némileg átalakítva hangzik el. A sorrend megfordításából adódik, hogy az eredeti magyarázó viszonyból következtető viszony lesz. Ezt azért tartom célszerűnek, mert a félbehagyott narratori 2. mondat (elbeszélői 3. mondat!) után a néző lehetőséget kap a következmények átgondolására. Közben a megjelentetett állókép megmozdul és újra kimerevítődik, de ez az új kép már a történet szereplői szempontjából adekvát következményt vetíti ki: a rettenetet. (A néző számára megint az „aha”-élmény lép működésbe.)

Mivel a 2. kép két végpontja között tabló-technikával dolgozunk, a narratori 3. mondat az eredeti formában nem használható, ugyanis a „gondosan ügyelés” színpadképileg megvalósíthatatlan. Ezért megváltoztattam a szöveg formáját, kiemelve a mondat második felének tartalmát, s ezt állóképpé formáltam (fűlön ragadás). A narrátor mondata csak fölvezeti ezt a tablót (tkp. a látvány „fejezi be” a narrátor által elkezdett mondatot), ugyanakkor a narratori közlés tágabb idődimenziót is ad a történetnek, sőt a „kaland” lehetséges végét is előrevetíti.

A rejtett elbeszélői közlendőt a narrátor kimondja, ezzel érvényteleníti a látványt, s egyúttal feloldja a néző szorongását. Ugyanakkor jelzi a szereplők érzelmvilágának kettősségét, a félelem és a magabiztosság együttes jelenlétét is.

A kiinduló szituáció szempontjából ez a mondat felesleges. Bár a rözsészedés indoklását adja, de a narrátor eddigi közlései és a színpadi látvány alapján ez nem igényel különösebb magyarázatot. A szegénység-motívum szintén jelen van már, az sem igényel erősítést. (A kemence-motívumot majd a 3. képben, a háttérteremtés során használom fel.) Ezen a helyen látványként a némafilmek stílusában a gyerekek felgyorsított mozgássora szolgál, amely a kifáradást jelezve végül egészen lelassul (időugrás!). A narrátor ezt megint szemlélőként nézi végig.

A narrátor szövege megegyezik az elbeszélőével. A fiúk szituációba helyezkedésével párhuzamosan a narrátor kilép a játéktérből.

⁶ A szövegvivőt teljes terjedelmében közöljük, az utalások ott pontosan követhetők.

együttérző-objektív elbeszélőjéből egyértelműen szemlélődő-objektív narrátorra alakult át); azt is tudnunk kell, hogy a narrátori szöveg mondatai nem lehetnek esetlegesek, hanem bele kell illeszteni őket a darab előre- és visszautalásainak rendszerébe (pl. az erdész esetéről szóló közlés); nem árt, ha a narrátor is részt vesz a színházi forma egyik alapelemének, a meglepetésnek a működtetésében (pl. nem egy az egyben követi elbeszélésével a színpadi látványt, hanem a megfelelő pillanatban elhallgat, vagy éppen többféle asszociációs sort beindító közlést tesz, esetleg érvényteleníti az előző látványt, oldja a néző feszültségét, netán közlésével a múltra és a jövőre vonatkozóan is sejtetően kitágítja a játék időkeretét, mi több: árnyalja a szereplők láthatatlan lelki világról alkotott képet stb.). S akkor még nem beszéltünk arról, hogy a narrátor jelenete(i) hogyan illeszkedik(-nek) a darab fókuszául választott problémahelyzethez és a lényegi dolgok kifejezésére alkalmazott színházi formához. (Erről azonban egy kicsit később!)

Látszatra elkanyarodunk a narrátor problémakörétől, amikor azt a csapdahelyzetet vesszük szemügyre, amely a szituáció során megszólaló gyerekek dialógusnak álcázott monológjaiban ölt testet. Valójában ugyanazzal a jelenséggel találjuk magunkat szemben, hiszen a gyerekek megszólalása nem egyéb, mint vágyálmuk **elbeszélése**. Ha megkockáztatjuk a látszat-dialógusok változatlan formában való beemelését a játékba, akkor egyrészt a nézőtéri „hótt unalmat” idézhetjük elő, másrészt megakadályozzuk a nézőt abban, hogy elmélyedjen a vágyálmok mögöttes tartományában – a majdnem akciómentes jelenet ugyanis igen gyorsan leperog. E kettős csapda elkerülésére azt találtam ki, hogy az adott szituáción belül úgy kezelem a szereplők megszólalásait, mintha azok narrátorszövegek lennének, s a színpadi megjelenítésben a következő technikát alkalmazom: a szereplő narrátorként kezdi el mesélni a vágyálmát, aztán egy bizonyos ponton átemelem azt képi formába (némajáték zenére), majd egy újabb kitüntetett ponton visszahozom az álmat a valós szituációba.

Fölvetődhet a kérdés: nem válik-e ugyanazon technika háromszori ismétlése szintűgy unalmassá. Ennek megakadályozására igen pontosan meg kell keresni azokat a helyeket, ahol megszakítjuk a fiúk narrációját, illetve ahol visszatérünk hozzá; ugyanakkor végig kell gondolni, hogy az elbeszélő szövegek tartalmát miként tehetjük át képi formába: találunk-e teljesen azonos képi megfelelőt, vagy hasznosabb többé-kevésbé újat alkotni, mert az esetleg gazdagabb tartalmat tud hordozni. A tisztánlátás végett tegyük egymás mellé az eredeti kívánságok tartalmait és a vágyálmok képi megvalósulásának lehetséges üzeneteit:

- | | |
|---|--|
| 1. FIÚ: Pénzt kíván, hogy vehessen vadászcsizmát, szandált, s ételben se szenvedjen hiányt. | ÁDÁM: Királyként egy vásárba képzeletben magát, ahol mindent megvehet. |
| <i>Anyagi biztonság, életmódváltás, a birtoklási vágy hangsúlyozása.</i> | <i>Felfokozott birtoklási vágy; életfilozófiája: „Nem lesz többé drága világ!”</i> |

Tartalmilag megfelel egymásnak a két változat: mindegyik középpontjában a vásárlás áll, csupán a megveendő dolgokban van különbség. (Ez elsősorban abból adódik, mit kínálnak fel a kiválasztott népi mondókák.) Hangulatilag azonban eltérés van a két oldal között: a vásár mozgalmassága, gyors tempója szinte a végtelenségig (már-már az esztelenségig) fokozza a birtoklási vágy megjelenítését, majdhogynem a karikatúra határára viszi el az álombeli játékot.

- | | |
|---|---|
| 2. FIÚ: Pénzét odaadná az édesanyjának, házikót építené és befűtené rőzsével. | DANI: Házikóépítés; idilli családi kör: Dani gondoskodik Apa-Királyként jelenik meg, az Anya főz, a gyerekek a kemence körül játszanak. |
| <i>Anyagi biztonság, az életkeretek megőrzése, önzetlenség.</i> | <i>Létbiztonság, jövőkép, felelősségvállalás másokért.</i> |

A házikóépítés motívumát megtartja a szövegekönyv, jelentését azonban továbbgondolja a felnőtté válás, a jövő és a másokért való felelősségvállalás irányában. Daudet szövegében a fiú képzeletének jelenlegi életkörülményei korlátokat szabnak, a darabbeli Dani legalább képzeletében szabad. Az idill (térben és/vagy időben korlátozott szépség) minősége mindkét esetben megjelenik, a darab szövegében azonban lehetséges maximumát éri el.

- | | |
|--|--|
| 3. FIÚ: Házikót építené a másik gyereké mellé, megvenné az erdőt, ahol nyugodtan szedhetné a rőzsét. | SZABOLCS: Házikóépítés Danié mellé, az erdő megvétele, hogy ott végre ne dolgozniuk kelljen, hanem szabadon játszhatnak. |
| <i>Létbiztonság (anyagi és lelki értelemben is), szeretetvágy, társkeresés, anyahiány pótlása.</i> | <i>Anyagi és lelki biztonság, szeretetvágy, a gyermeklét jogainak érvényesítése.</i> |

Az eredeti motívumok itt is megmaradnak, de az erdővétel indoklása a képi síkon egészen más értelmet nyer: míg Daudet-nál az adott helyzetből fakadó félelem megszüntetése a cél, addig a darabban a gyermeki létezés legfontosabb tevékenységének, a játéknak a lehetőségét szeretné megteremteni Szabolcs, s ez már magában foglalja a félelem nélküli létezést és a gyermekmunka kényszere alóli felszabadulást is.

Úgy vélem, jól látható a szövegekönyv elmozdulása az eredeti Daudet-mű kisszerű, redukált, az adott helyzetbe belenyugvó alapállásból táplálkozó vágyképei felől a gyermeklét alapvető jogainak érvényesítését megcélzó gazdagabb, árnyaltabb vágyképek irányába. Daudet gyerekei vágyaikban röghöz kötöttebbek, – mondhatná valaki: realistábbak –, mint a darab képzeletgazdag gyerekei. Az utóbbiak legalább ebben szabadok és merészek. Szó sincs arról, hogy ne ismernék fel helyzetük korlátait: a vágyképeket követő szövegbeli váltások éppen realitásérzékükről árulkodnak. Míg azonban Daudet gyerekei – minden részvétünk mellett – csak tehetlenségüket bizonyítják, addig a darab gyerekeinek vágyaikban testet öltő értékvilága némi derűlátásra ad okot a darab nézőinek. Mert kétségbeejtő lenne, ha már álmodni sem tudnánk...

No, de térjünk vissza a világgépbeli különbségek taglalásától a formához. Arra kerestük a választ, milyen módon vezetjük át a szereplők narrátorszerű megszólalását a megjelenítésbe, s hogyan csatolunk onnét vissza. A szereplők narrációjából mindhárom esetben **szervesen fejlődik ki** a vágyálm jelenet, vagyis úgy szakítjuk meg a narrátor-szereplő közlését, hogy abban **hiány** keletkezik, amely **várakozást** kelt: Ádámnál egy alárendelt összetett mondat határán, a feltételes tartalmú mellékmondat után van váltás, s a kép tulajdonképpen a főmondatot helyettesíti; Daniba egy egyszerű mondat közben, az állítmány kimondása előtt „fojtjuk bele” a szót, a látvány pedig ezt a legfontosabb mondatrészt fejt ki; Szabolcs egy mellérendelt összetett mondat határán, a kapcsolatos tagmondatot bevezető – s így a továbbgondolásra a legnagyobb szabadságot adó – „és” kötőszó után hagyja abba a szövegét, a kép pedig a sok lehetőség közül egyet konkretizál. Az átvezetés technikája tehát azonos, a megvalósulás módja azonban mindig más: ez a nyelvi sokféleség ad védettséget az unalom ellen.

A szerves kifejlődéssel ellentétben a visszacsatolás lényegét a **megszakítottság** és a tartalmi-hangulati **diszszonancia** képezi. A technika itt is azonos mindhárom esetben, azonban a megszakítottság révén egymás mellé került elemek között más-más szinteken jelenik meg a széthangzás: Ádám álma ünnepi esemény (vasárnap = vasárnap!), a visszatérést jelentő mondata azonban nagyon is hétköznapi dologról, az evésről szól – a diszszonancia tehát elsősorban tartalmi; Dani idilli álma a füstszagú valósággal áll szemben – vagyis diszszonancia a korlátozott idill és a korlátlan rútság mint esztétikai minőségek között keletkezik; Szabolcs álmában vidám, önfeledt játékba menekül a félelemmel terhes munka elől – az összeegyeztethetlenség itt tartalmi és hangulati szinten egyszerre érhető tetten.

Az elemzett darabrészek narratív szerkezetének (szöveg – kép – szöveg) módosulásai szintén az esetleg a hármas ismétlődésből eredő unalmat igyekeznek ellensúlyozni: Ádám jelenetében az alapeset realizálódik; Dani jelenetét töredezettség jellemzi (szöveg – kép – közbeszólás – képbontás – szöveg – új kép alkotása – szöveg visszacsatolása); Szabolcs jelenetének különösségét pedig az alapséma megfélemléseként létrejövő kontamináció adja (szöveg – kép – szöveg visszacsatolása – közbeszólás – szöveg továbbépítése – álmkép és valós szituáció összejátszása).

S ha mindezekhez még hozzávesszük a „megszólaló” darab akusztikai szintjét is, akkor láthatjuk (illetve hallhatjuk), hogy a három vágyképeknek három különböző hangképe van: Ádámé az emberi hangra és zörejekre épül; Dani álmának néma jelenete tisztán zenei aláfestést kap; Szabolcs vágyképeinek tartalmát pedig a zene és az emberi hang szerves egymásutánban való alkalmazása erősíti fel.

Elmondhatjuk tehát, hogy a dialógnak álcázott narrációt működtető színházi forma a háromszori alkalmazása során igen változatos módon elégíti ki a nézők feszültség- és meglepetésigényét, mi több, remélhetőleg hozzásegíti őket ahhoz, hogy ébren tartott szellemmel tudjanak szétnézni a látott mű sokrétű jelentésvilágában.

Itt lezárom a narráció mint dramaturgiai csapda köré csoportosított fejtegetéseimet, bízva abban, hogy a figyelmes olvasó hasznosítani tudja majd azokat a saját dramaturgiái során. Pihenést azonban nem ígérhetek, mert jó néhány csapda kikerülése vár még ránk, amíg a három gyerek történetéből igazi szövegekönyv lesz. Hát csak bátran, előre!

✂ *folytatjuk* ✂