

Az amatőr színjáték dramaturgiája

Dévényi Róbert

Dévényi Róbert jegyzete a középfokú rendezői tanfolyamok hallgatóinak készült és a Múzsák Közművelődési Kiadónál jelent meg (kiadási évszám nélkül, de tudjuk, hogy 1984-ben). A szerkesztés Gabnai Katalin munkája volt, míg a lektori teendőket Keleti István és Nánay István látta el. Szerepel a kiadványban az a bejegyzés is, hogy „készült a Népművelési Intézet gondozásában”.¹

A könyv két részből áll: a dramaturgiai áttekintést adó első részt egy „szöveggyűjtemény” követi, tizenöt rövid idézettel, tanulmányrészlettel. A nyolcvanas évek közepén unikum volt ez a munka. Ma is annak számít, hiszen az amatőrök színjátékáról – gyakorlatra épülő és a gyakorlatot célzó megközelítéssel – elméleti oldalról azóta sem mondtak többet.

A könyv első részének kivonatos közlését kapja az olvasó az alábbiakban – egy dramaturgiai tanulmányt, ami a helyenkénti „leporolással”, és főként a hozzáférhetővé tétellel ismét szolgálhatja majd a hazai színjátszást.

(A napjaink igényeit szem előtt tartó „műteti beavatkozás”, vagyis az alábbi változat szerkesztése Kaposi László munkája.)

A SZÍNHÁZI DRAMATURG FELADATAI

Köztudomású, hogy a színház mintegy 2500 éves történetének igen hosszú szakaszában, a művészeti irányítás feladatai meglehetősen differenciálatlanok. A színtársulat vezetője egy személyben írója, rendezője, vezető színésze és olykor scenikusa is a produkciónak. Csak a XIX. században, az üzemszerűen működő polgári színházban indul el a feladatkörök elkülönülése, és alakul ki az a művészi munkamegosztás, amely a mai színház vezetői struktúráját is megalapozza. Így jön létre a dramaturgi funkció is, nagyjából a rendezőivel egy időben, bár korántsem olyan körvonalazottan. Ezt a bizonytalanságot érzékenyen jelzi, hogy a különböző európai nyelvekben korántsem egységes a *dramaturg* kifejezés értelmezése. Van ahol a drámaíró, másutt a színházi szakember jelentésével mosódik egybe. Hasonló kétértelműséget mutat a dramaturg helyzete, beleszólásai, döntési joga a hivatásos színház szervezetében. Lehet a társulat vezetésében egyenrangú társa a rendezőknek, de arra is akad bőséges példa, hogy feladata nem terjed túl a benyújtott színdarabok lektorálásán.

Más szóval: meglehetősen nehézségekbe ütközne a színházi dramaturg pontos „munkaköri leírását” megadni. Eredményesebben vizsgálódhatunk, ha azokat a történeti szükségszerűségeket vesszük szemügyre, amelyek a dramaturgi funkció létrejöttéhez vezettek.

Ez mindenekelőtt a színház és a drámairodalom szerves kapcsolatának megszakadásával áll elő.

Egy Szophoklész, Lope de Vega, Shakespeare vagy Molière az előadás szövegét egy konkrét színház konkrét társulatának, ismerten adott közönségének és scenikai lehetőségének figyelembevételével, tehát maximálisan „testre szabottan” készíti el. A háziszerző tehát azonos a dramaturggal, aki aszerint formálja, alakítja a szöveget, ahogy ezt az előadás konkrét követelményei megszabják. Előadástól független, olvasásra szánt, autentikus drámairodalmi alkotásról jóformán nem is beszélhetünk, ezt közismerten példázák egyes Shakespeare-darabok fellelhető változatai.

A klasszicista udvari költők azonban már megteremtik a színháztól független drámairodalmat. Racine és Corneille tragédiái legalább annyira vannak olvasásra, mint egy konkrét színház műsorrendjére szánva. A XIX. század kezdetére pedig szinte teljes már a szakadás. Az író megírja drámáját, anélkül, hogy sejtene, melyik színház, milyen társulat vállalkozik majd az írói alkotás közvetítésére. A színház oldaláról pedig az üzemszerű működés fokozza a keresletet, a siker reményében az irodalmi formában fellelhető kínálat minél nagyobb fertályát kell műsorrendjére alkalmassá tennie, akár együtt tud működni ennek érdekében a szerzővel, akár nem (mert például halott vagy más országban élő szerzőről van szó). Így alakul ki először a német nyelvterületen a színházi költő munkaköre, amely alkalmasint a dramaturg közvetlen elődjének tekinthető. A hamburgi színháznak Lessinggel kötött szerződése jól érzékelteti, miről is van szó. Lessing kötelmei közé tartozott darabok írásán és fordításán kívül a mások darabjaihoz írandó prologusok és epilógusok megszövegezése, tehát olyan kiegészítő írói feladatok ellátása, amely a színészek

¹ A szerzőnek nem lehetünk elég hálások (jogutódját sajnos nem találtuk...). És köszönet az első kiadást előkészítő szakembereknek. (A szerk.)

vagy a rendezők másra specializált képességeit már meghaladta volna. A színházi költő tehát a színház adottságait, napi igényeit figyelembe véve komplettírozza a szöveget, és ez lesz a dramaturg egyik állandósult feladata. Másként úgy is fogalmazhatnánk, hogy a színház konkrét igényeit képviseli a drámaíróval szemben, akkor is, amikor segít kijelölni a színházban sikerrel kecsegtető alkotások körét (tehát amikor darabot ajánl az igazgatónak vagy a rendezőnek), és akkor is, amikor együttműködik a szerzővel, hogy alkotását a konkrét színházi igényekhez igazítsa.

De e tevékenység a dramaturgi feladatoknak csak egyik oldala. A specializálódás folyamán mindinkább előtérbe került a dramaturg felelőssége a színházi munkafolyamat következő szakaszában, amikor már nem a színház igényeit érvényesíti a szerzővel, hanem a szerzőét a színházzal szemben. A dramaturg tehát a mai színházban az összekötő kapocs az előadás tervét szolgáltató drámaíró és az azt alkotóan megvalósító rendező között.

Az effajta dramaturgiai magatartás érzékletes példáját nyújtja [a XX. század elején] a moszkvai Művész Színház vezetése. A társulat alapító okmánya leszögezi, hogy a vitás művészi kérdésekben „az irodalmi vétőjog Nyemirovics Dancsenkót, a színpadi vétőjog Sztanyiszlavszkijt illeti”. Sztanyiszlavszkij tehát egyenrangú vezetői munkatársának ismerte el a dramaturg Nyemirovics Dancsenkót, aki, „biztos ízléstől vezettetve, szigorúan válogatta ki a műveket”. (...) Együttműködésük jó példát mutat arra is, hogyan ösztökélheti a dramaturg a rendezőt a színpadi munka teljes folyamatában. Sztanyiszlavszkij leírja, hogy amikor Csehov megadta a jogot a Művész Színháznak a Sirály bemutatására „nagyon kevesen voltak, akik értették Csehov darabját, amely ma már olyan egyszerűnek tűnik. Egyhangúnak, unalmasnak, színpadiatlannak tartották. Nyemirovics Dancsenko akkor valóságos keresztes hadjáratot indított érdekében, és rajtam kezdte, aki, akárcsak a többiek, furcsának találtam a Sirályt. Irodalmi szempontjaim igen maradiak voltak. Számos éjszakai beszélgetés folyamán azonban Nyemirovics Dancsenko rávezetett a mű ízeire... kísértésbe hozott bennünket és elfogadtatta velünk”. Majd a továbbiakban így értékeli együttműködésüket: „Csehovnak és titokzatos kincstárának elérésére Nyemirovics Dancsenko és én más-más utat választottunk. Ő mint író közelítette meg művészi és irodalmi oldaláról, én mint rendező a kép oldaláról. Kezdetben zavart bennünket ez a különbség. Hosszú vitába kezdtünk, miközben a részletekről az egész felé, a szerepektől a darab és az általános művészi felé haladtunk. Néha veszekedtünk, de ez sohasem volt veszélyes. Sőt, a tisztán művészi véleménykülönbségek termékenynek bizonyultak... Mégis kétségtelen, hogy Csehovval kapcsolatban végzett közös munkánk az alkotóerőknek bizonyos összetalálkozását tette szükségessé ahhoz, hogy kielégítő eredményt érjünk el.”

Kíséréljük meg ezek után összefoglalni a **dramaturg feladatait** a hivatásos színház vezetői rendszerében:

- együttműködés a szerzőkkel a színház számára készülő darabok megírásában,
- darabválasztás a színház műsorpolitikai irányzatának megfelelően,
- a drámai szöveg komplettírozása a konkrét rendezői megvalósítás érdekében (átírás, átigazítás, húzás stb.).
- a rendezői drámaelemzés segítése, ösztökélése,
- a rendezői megvalósítás „visszajelzése”, az írói szándék, illetve a színház művészi szándékának tükrében.

AZ AMATŐR RENDEZŐ DRAMATURGIAI FELADATAI

Az intézményes, hivatásos színházzal szemben az amatőr színjátszás területén érthető módon nem zajlik le az előbbieken érzékeltetett differenciálódási folyamat. A csoportok vezetése többnyire egyszemélyes, a társulatok élén a rendező áll, aki afféle botcsinálta mindenese: rendez, játszik, díszletet tervez és fest, nemegyszer sűg, ügyel, világít és magnót kezel, plakátot ragaszt és jegyet árusít stb. A kettős – dramaturgiai-rendezői – vezetés ritkaságszámba megy. (...) Gyakori viszont a (...) dramaturg-rendező típus, tehát az olyan társulatvezető, akit éppen dramaturgiai képességei, irodalmi tájékozottsága, elemzőkészsége, műsorszerkesztői rátermettsége tesz alkalmassá az irányításra. (Ide sorolható a diákcsoportokat vezető tanárok túlnyomó többsége.)

Természetesen akár erős oldala az amatőr rendezőnek a dramaturgia, akár nem, semmiképpen nem térhet ki a felmerülő dramaturgiai feladatok megoldása alól. Ezek részben fedik a hivatásos dramaturg tennivalóit, de szűkebbek, illetve bővebbek is amazénál. Vegyük sorra az előbbi fejezet végén ismertetett pontokat!

Az első pontban ismertetett feladattal a magyar amatőr rendezőknek a legritkább esetben akad dolguk. Sajnálatos módon hazánkban az amatőr színház nem kísérleti műhelye a drámairodalomnak, az egy adott

együttes számára írt művek száma elenyésző. (Számos országban merőben más a helyzet.) Az eredeti drámai bemutatók jórészt csak könyvek, folyóiratok, műsorfüzetek már publikált anyagának közvetítésével jönnek létre, így alig van lehetőség a szerző és a rendező alkotói együttműködésére. (...)

A **műsorválasztás** tekintetében az amatőr rendező önmaga dramaturgjaként tevékenykedik. Hogy milyen választékot kínál rendezői megvalósításra, az számos tényezőtől függ, amely inkább társulatvezetői megfontolásokat igényel, tehát itt a részletekkel nem foglalkozhatunk. Talán elég utalni arra, hogy az amatőr együttesek műsorpolitikáját – és abban mozzanatként a műsorválasztást – négy tényező együttes hatása befolyásolja. Egyszerre kell kifejeződnie benne a közönség, a társulat, a fenntartó szerv és a rendező alkotói igényeinek. E sokszor egymással perlekedő, konfliktusos együttműködés feltételezi, hogy a rendező ismerje, tudatosítsa az elvárásokat, másrészt közvetlen összefüggésre utal a rendező műveltsége, anyagismerete és a jó választás között, hiszen minél nagyobb kosárból válogathat (önmaga dramaturgjaként), annál nagyobb az esélye a minden szempontból megfelelő, telitalálatos döntésre.

A harmadik funkció, a **komplettírozás** az amatőr színjátszás területén sokkal szélesebben értelmezhető, mint hivatásos területen.

Hogy ennek okát világosan megértsük, határozzuk meg ismételten a komplettírozás fogalmát. Ezen azt a tevékenységet értjük, amellyel a dramaturg az irodalmi (nyers)anyagot a színháza kívánalmaihoz igazítva előadásképpé teszi. Kifejezetten drámai anyagok esetében ez az átigazítás szükségképpen kismérvű. (Illetve a nagyobb átdolgozást már írói feladatnak szokás tekinteni.) De a mi amatőr produkcióink irodalmi alapanyaga nem feltétlenül drámai, hanem éppen úgy lehet lírai vagy epikai alkotás is. (Szerkesztett verses műsorok, pódiumjátékok stb.) Ezen, eredetileg nem színpadra szánt, művek színre alkalmazása is a rendező dramaturgiai feladata, tehát az esetek többségében maga a rendező válogatja és állítja össze a verses műsort (szerkesztés), vagy alakítja úgy például egy novella szövegét, hogy az a pódiumjáték színjáratípusában megjeleníthető legyen (dramatizálás). És természetesen nem térhet ki az íróilag rögzített drámai anyagok komplettírozása elől sem. Minthogy csoportjaink javarésze staggione (tájoló) jelleggel működik, a sűrűn változó színi keret olyankor a szöveg előadásról előadásra történő módosítását adja fel leckeként (adaptálás).

A **rendezői elemzés** (cselekvő elemzés) megint csak azonos feladat hivatásos és amatőr színház esetében egyaránt. A rendezés művészete épp ezért kap egyre nagyobb hangsúlyt korunk színházában, mert egyszemélyes koncepció kifejeződése, amely az írói anyag sajátos, egyéni értelmezésén alapul. A korszerűség e követelménye elől az amatőr rendező sem kaphat menlevelet. Az előadásra szánt mű világképének elemzése, szerkezetének átvilágítása, hatáskeresztvonalak számbavétele egyaránt szükséges a rendezés előkészítő szakaszában (...) és a próbafolyamatban. (...)

Végül az ötödik funkció, a „**visszajelzés**” megint csak az amatőr területen érvényesül tágabban. A hivatásos színház előadásai általában magas fokon reprodukálhatók, már a bemutatón felveszik a végleges alakjukat, amelyeken a hosszú szériák sem módosítanak. Ritka, hogy egy hivatásos színház rendezője vagy dramaturgja a premier után is nyomon követné az előadás sorsát és változtatást javasolna. (...) Merőben más a helyzet az amatőr területen. Az amatőr produkció ritkán tekinthető késznek a bemutatón, a viszonylagosan stabil formát az előadások folyamatában kapja meg. Éppen a közönségvisszajelzés elemzése szorítja rá a rendezőt, hogy a buktatóknak az anyagban rejlő dramaturgiai forrásait felkutassa és a tapasztalatok alapján módosítson (átszerkesztés, húzások, tömörítések stb.).

ALAPFOGALMAK

A dráma mint cselekvés és mint cselekvésábrázolás

A dramaturgia alapkérdése, hogy tulajdonképpen mi lehet a színjáték tárgya, mettől meddig terjed a színházművészet ábrázolási köre. A kérdés az ágazati esztétikából ismerős, amely igyekszik megfogalmazni egy-egy művészeti ág sajátos tükrözési lehetőségeit. (Például, hogy a festészet a vizuális világot ragadja meg a színek és formák segítségével.) A dráma művészet ábrázolási körének és közvetítői közegének mi-léte mindmáig vitatott (...), de talán indokolt a nézetek találkozási pontját a **cselekvésábrázolás** fogalomkörében keresni.

A cselekvés központi helyzetét a dráma művészetben már a dráma szó eredete is érzékelteti (dráma = görögül cselekvés). Ám ez eredetileg nem társul az ábrázolás képzetével. Az ősi, kultikus korszakban a dráma még primer cselekvés, mágikus művelet, amellyel az ember befolyásolni igyekszik a természetfeletti hatalmakat, távol tartja a betegségeket, termékenységért, esőt ígéz stb. E kultikus játékokban ugyan megjelenhetnek az ábrázolás csirái, de csak utánzasként, a hasonulási mágia eszközeként. Jó példa erre egy kómi medvejáték. A játék célja a vadászaton elejtett medve – a totemállat megengesztelése, ártó

bosszúindulatainak kivédése. A megölt medvét torra invitálják. Bábszerűen kikészített koponyáját, irháját az asztalhoz ültetik és étellel kínálják. A többi vendég – a vadászok – nyírfakéreg maszkban ül a tálhoz, nehogy a medve a gyilkost felismerje. Vacsora közben elmesélik neki a vadászat eseményeit, és azzal ámitják, hogy a gyilkos találat a véletlen műve volt. Különösen a sámánnak kell ügyeskednie az elhitetésben és csókokkal, tisztelő gesztusokkal félrevezetni a medvét.

Látható, hogy a kultikus játék menetét az utánzás jelöli ki: a halott medve félrevezetése egy élő ember becsapásának analógiájára épül. Ez a hasonlítás szabja meg a felhasználandó szövegeket (kínálás, a medve vitézségének feldicsérése stb.) és a végrehajtandó szertartásos műveleteket is.

A népszokások számos hasonló kultikus akciót öriztek meg, talán elég, ha a kiszabáb elégetésére vagy a regölésre hivatkozunk. E játékokat bizonyos „jeles napok”-hoz kapcsolódva megismételték, tehát nemcsak produkálták, hanem reprodukálták is. (A regölést akár annyiszor, ahány porta volt a faluban.) E reprodukció, vagyis a színjáték megismételhetősége az akció kultikus célszerűségén alapul, tehát azon a hiten, hogy eredményessége a ceremónia-rend betartásán, a mondókák szövegűségén múlik, ez kényszeríti megfelelő viselkedésre a természetfeletti hatalmakat.

Hasonlítsuk össze most a kiszézés a betlehemezéssel! Ez utóbbi mágikus célzatú, gondoljunk csak a jókívánságokra. De a játék középpontjában egy bibliai jelenet elbeszélése vagy eljátszása áll, egy olyan eseményé tehát, ami a múltban már lejátszott! (A medvejáték is olykor kibővül a medvesíratóval, a totemállat életének elbeszélésével vagy akár eljátszásával.) Tehát megjelenik az ábrázolás követelménye, olyankor már nem mágikus, de még nem is művészi célzattal. Az egyiptomi fáraó koronázási és temetési szertartásai szemléltethetik ezt az átmeneti állapotot. Minthogy a templom legszentebb szentélyeibe, ahol a koronázási processzus folyt, a főpapokon és a fáraón kívül senki sem tehetett be a lábát, a koronázási ceremóniát a templom előtt, a nép jelenlétében „egy az egyben” megismételték (reprodukálták), és ugyanúgy, ha a fáraó elhunyt, temetését egy bábu segítségével a másik országrészben is megrendezték, hogy istenné dicsőülése a legszelesebb körben köztudottá váljon. (A megismételt temetési ceremónia szokása Szudánban a mai napig is dívik.)

A színjáték mint művészi eseményábrázolás a görögöknél kap először polgárjogot. A görög dráma egy igaz (pl. Aiszkülosz: Perzsák) vagy mindenki által igaznak tudott, a múltban lejátszott (általában mitológiai) **esemény megjelenítése**. Ez az alapképlet maig érvényes! A dráma azért játszható el, mert van egy minta, a lejátszott esemény, amely vezérelni képes az ábrázolást. Ennek következtében lesz a cselekvés zárt kimenetelű, vagyis olyan, ami nem történhet meg másképpen, mint ahogy megtörtént. Rómeó és Júlia története azért jeleníthető meg, mert a játékosok hite szerint a folyamat egyszer már lezárult. Ennek hiányában az ábrázolás esetlegessé válna, a történet fordulatai módosulnának (pl. másképp végződhetne). A színház művészi paradoxona, hogy a zárt folyamatot a néző mégis nyitott kimenetelűnek éli át, vagyis az az illúziója támad, hogy az esemény most történik. A valóban jelen idejű, nyílt kimenetelű esemény kívül esik a dráma művészet körén, még ha vannak is közös érintkezési pontjaik, mint például a happeningek esetében. (Jól érzékeltetik a problémát az ún. dramatikus gyermekjátékok. Noha ezek bőven tartalmaznak cselekvésábrázoló elemeket, a szabályaik a reprodukció vezérlését is lehetővé teszik, mégsem tartoznak a dráma művészet szférájába, mert leglényegesebb elemük – ki nyer? – szükségképpen nyílt kimenetelű. Amikor számos kreatív gyermekműsorban felbukkannak, akkor már át kell alakítani őket zárt kimenetelűekké – előre be kell próbálni, hogy ki győz, ki fejt meg a találos kérdést – hiszen a színpadi cselekmény nem tűri az esetlegességet).

A drámaiság (cselekményszerűség)

Vegyük most egy kissé alaposabban szemügyre az esemény fogalmát!

Az Oidiposz-monda elénk tárja, hogy hajdan pestis pusztította Théba városát és a nép az uralkodótól kért szörnyű bajában segítséget (**A** alaphelyzet). A történet úgy végződik, hogy a király önnön tragédiájának árán kieszközli az istenek bocsánatát (**B** véghelyzet). A két helyzet közötti változások szakadatlan folyamata az esemény vagy eseménysor.

Az események alapvetően két osztályba sorolhatók. Ha a helyzetekben kötött, érdekelt személyiségektől (vagy tömegektől) függetlenül következnek be, akkor *történéseknek* nevezzük őket. Előbbi példánkhoz visszatérve: ha az istenek egy villámcsapással megölnék Oidiposzt és a halála meghozná a kiengesztelést, **A** alaphelyzetből akkor is eljutnánk **B**-be, de a megoldás, mintegy az érintettek akaratan kívül következne be, és feladatuk legfeljebb az új helyzethez való alkalmazkodás lenne. Ez tipikusan történés jellegű eseménysor, amelynek ábrázolása, mint később látni fogjuk, elsődlegesen az epika feladata.

Az a mítoszrészlet viszont, amelyet Szophoklész szövege rögzített, a folyamatot teljes egészében Oidiposz tevékenységének (nyomozás és önítélkezés) következményeként állítja elénk. A helyzet átfordulása **B**-be Oidiposz és a környezetében érintettek (Kreon, Teresias, Iokaste stb.) cselekvéseivel jön létre. Az

eseményeknek ezt a típusát, a történetstől megkülönböztetendő *cselekménynek* nevezzük. Bármely eseményt pedig a cselekvésszerűsége tesz drámaivá, tehát az, hogy az esemény emberi cselekvések eredményeképpen jeleníthető meg, és annál drámaibb, minél kifejezettebb, plasztikusabb az eseményben megnyilvánuló cselekvés.

A drámaiság az Oidiposzhoz hasonló tisztaságban ritkán fejeződik ki az eseményekben. A való élet és annak művészi tükrözése egymás mellett, keverten tartalmaz történés-, illetve cselekmény jellegű mozzanatok. Hogy végül is milyen típusúnak ítéljük az eseményt – drámainak vagy epikusnak –, az valamilyen túlsúlyától függ, pontosabban attól, hogy az esemény kimenetelét a történetek vagy a cselekvések befolyásolják jobban.

Irodalmi és színházi ábrázolás

A fenti gondolatmenet jelentősen kitágítja a bemutatható események körét. A hagyományos és egyoldalúan irodalmi központú dramaturgia ugyanis úgy tünteti fel, hogy az eseményt előbb egy irodalmi műalkotásnak kell ábrázolnia ahhoz, hogy színészi eszközökkel megjeleníthető legyen. Vagyis két egymást követő tükrözést feltételeznek. Először a drámai irodalmi műalkotás tükrözi az eseményt, majd a produkció tükrözi az irodalmi drámát. (Hermann István szemléletes kifejezése szerint: az előadás mint az írott dráma reprodukciója komplettírozza, kiegészíti, kiteljesíti a drámai irodalmi művet.) Álláspontunk szerint viszont lehetséges, hogy az esemény tükrözése irodalmi közvetítés nélkül is létrejöjjön, közvetlenül a színészi megjelenítés segítségével. Lehetetlen tagadni például a középkori színháztípusok (passió, mirákulum stb.) vagy a *commedia dell'arte* eseményábrázolásának művészi erejét, pedig e típusokban a szöveg nem irodalmi jellegű, rögzítetlen, variábilis. Sémában érzékeltetve a különbséget:

- Esemény – drámai irodalmi tükrözés – a mű színházi tükrözése.
- Esemény – az esemény színházi tükrözése.

Kétségtelen, hogy e második lehetőséggel napjainkban különösen az amatőrök élnek. Az utóbbi években számos olyan amatőr színháztípus született, amelyben bőven felhasználnak nem-irodalmi szövegeket, illetve olyanokat, amelyek művészi jelentőségüket csak a játék-egésszel összefüggésben kapják meg. Takács József ezt a jelenséget Najmónyi László stúdió-színházának műsordarabjaira úgy vonatkoztatja, hogy „a szöveg nem is létezik irodalmi alkotásként, a produkciók során ölt testet, és utólag sem vonatkozatható el egyéb elemektől” (Színház, 1978/12.) Ugyanez áll a Stúdió K néhány (Lakótelep, Patyolat) vagy az Utcaszínház valamennyi produkciójára (Lekvár, Fél van).

Érdekesen világítja meg a problémát egy nagy sikerű gyermekelőadás, a hajdúságiak Toldija. E pódiumjátékos feldolgozást nem tekinthetjük az Arany János-i remekmű színházi reprodukciójának. Mint ha a gyerekek úgy keltenék életre Toldi kalandjait, akár ha indiánosít vagy Robin Hood-osít játszanának, vagyis nem az irodalmi művet, hanem az eseményt tükrözik, felhasználva olykor Arany szövegelemeit, elvegyítve saját, hangsúlyozottan köznapit, „sulis” szövegfordulataikkal. Az irodalmi pedantériával összeegyeztethetetlen, hogy a színház a verses formát szentségtelenül széttöri, szétszabdálja. A híres sorokból:

*Repül a nehéz kő, ki tudja hol áll meg
Ki tudja hol áll meg, kit hogyan talál meg*

csak a kiemelt félsor hangzik el, a többit a színházi eljátszás, fittyet hányva rímnek, versformának stb. Az irodalmi mű reprodukciójáról tehát aligha beszélhetünk, de a játék mint eseményábrázolás, megáll a lábán, következetes.

A „kitüntetett” esemény. Autodráma

A fentiek értelmében tehát a drámaiság nem az irodalmi mű, hanem az életanyag sajátossága. A kérdés most már az, hogy vajon minden drámaisággal rendelkező esemény tárgya lehet-e a színháznak?

Elvileg igen. Gondoljunk Brook megfogalmazására: ha egy ember a másik tekintetétől kísérvé átmegy az üres téren, máris színház jön létre. De ez a megállapítás csak azzal a megszorítással igaz, hogy az üres teret mégsem ildomos egy pusztai fizikai cselekvés ábrázolása kedvéért igénybe venni. A színházi élmény befogadása nem egyéni, hanem tömegjellegű, a közösségi érdeklődés fokozott erőterében csak azok az események válhatnak ki tömeghatást, amelyeket a közönség jelentősnek, fontosnak ítél. (...)

De mit tart vajon a közönség jelentősnek? Tudunk-e néhány felületes közhelynél többet mondani, mint ahogy jelentős az, ami közérdekű, érdekfeszítő stb.?

Közelítsük meg a problémát történeti oldaláról! Emlékezzünk rá, hogy a dráma művészet bölcsőjénél olyan kultikus játékok álltak, amelyekben a játékosok és befogadók jóformán azonosíthatók, a közösségi produkciókban funkciójuk szabadon felcserélődhetett. A kiszézés vagy betlehemezés során a befogadók szükségképpen résztvevők is, számukra tehát az esemény jelentősége, kitüntetettsége magától értetődő.

A játék és befogadás egysége más, nem kultikus amatőr színjátéktípusokban is jelen van. Egyszerre nézője és résztvevője a passióknak a templomterre özönlő középkori tömeg, de a reneszánsz közkedvelt főúri műfajának, a maszkának szórakozó társasága is. Különösen erős ez az összefonódottság az ún. autodramákban. (A szó talán öndramának fordítható.) Jellegzetes autodramát mutattak be egy kis olasz faluban a II. világháborút követő években. Felszabadulásuk minden évfordulóján eljátszották, hogyan üzték ki a nácikat a partizánok segítségével. Minthogy az érintettek valamennyien életben maradtak, kinek-kinek módjában volt mindent, amit azon a napon hajnaltól napestig csinált, az egyéni, illetve kollektív emlékezetre támaszkodva megismételni. De hivatkozhatunk Eisensteinre is, aki 1920-ban 5000 résztvevővel ismételtette meg a Téli Palota ostromát. És bizvást autodramáról beszélhetünk akkor is, ha a játszóknak ugyan nem voltak személyes résztvevői az eseményeknek, de identifikációjuk, azonosulásuk az érintettekkel oly magas hőfokú, mintha az esemény velük történt volna meg. Többnyire ez érvényesül a passiójátékok esetében vagy a svájci Tell-játékoknál, amelyet G. Keller híres leírása őrzött meg. (...) De a magyar amatőr példatárból a szegedi JATE Petőfi-rockjára is hivatkozhatunk.

Noha kétségtelen, hogy az autodráma mint színjátéktípus kuriózum maradt, maga a modell meghatározóvá vált az amatőrizmusból. Amíg ugyanis a hivatásos színház története folyamán a játszóknak és befogadók elkülönülése egyre kifejezettebb, a sajátos, nem színházutánczó amatőr produkciók az autodráma közönségkapcsolatára épülnek. Szembetűnő, hogy az autodráma jellegű ábrázolásra mindenekelőtt a közösségi események valók, pontosabban azok a közösségi cselekvések, amelyek döntően befolyásolták az adott közösség sorsát. (Említsük meg, hogy a görög dráma a kórus jelenlétével biztosította az autodráma jellegét.) Az esemény újrajátszásának indoka nem az, hogy az eseményt a befogadók megismertessék – hiszen az autodráma fikciója szerint annak a befogadók is résztvevői voltak – hanem, hogy az ismétlés növelje a közösség mi-tudatát, a partikuláris magánélményt közösségi élménnyé tágítsa. (Alkalmassint ez a léptékváltás eredményezi a katarzist. Lásd később.)

Mindebből következően:

A bemutatott esemény fontossága annak függvénye, hogy mennyiben érzékelhető autodramának egy adott közösségben. Ez számos – szociológiai, életkori stb. – tényezőtől függ. Nyilvánvalóan mást fog autodramaként érzékelni egy gyermek, egy nyugdíjas vagy egy munkás, illetve diákközönség. Az autodráma jelleg következtében az amatőr színjátékok sokkal réteg-érzékenyebbek, mint a hivatásosak.

A bemutatott esemény autodráma jellegű befogadását az időtényező is befolyásolja. Ha a közösségben elhomályosul az esemény fontosságának tudata – már nem hat ki a jelenre – nem jön létre autodráma érzet, a produkció tematikailag elavul.

Az autodráma modell kihat az amatőr [színjátszás] rendezői, színészi vagy általános esztétikai kérdésére is, amelynek részletes taglalására itt nincs mód. Csak jelezni szeretném a legfontosabb összefüggéseket. Az autodráma jelleg hangsúlyozódik azokban a megoldásokban, amelyekben az esemény ábrázolását a felvállalás mozzanatának bemutatása előzi meg, tehát látjuk a közösséget a maga köznapiságából átváltani az esemény bemutatására, mint a már hivatkozott Toldi esetében is. Nyilvánvaló, hogy az eseményt felidézők „civil” voltának látványos leleplezése lerombolja a játszóknak és befogadók közé húzott válaszfalat, és egyetlen közösségbe olvasztja őket. De tulajdonképpen az autodráma jellegből fakad az amatőr színjátszás esztétikai minőségének sajátossága is. Az amatőr produkciók javának hatása elsődlegesen nem a művészi alakításokra épül – hiszen a közösségi ábrázolásmód amúgy is csak korlátozottan tesz lehetővé kiugró egyéni teljesítményeket –, hanem a közösségi hitelre, tehát arra, hogy az esemény minden résztvevője kompetensen ábrázolja azt az eseményt, ami vele esett meg.

A megjeleníthetőség

Térjünk vissza kiindulópontunkhoz, tehát oda, hogy a dráma egy múltban lezajlott (zárt kimenetelű) esemény jelen idejű (nyílt kimenetelű) reprodukciója.

Ez a jelenidejűség a dráma művészet sajátos közönség hatásának alapja. Ha a közönségre a szeme előtt zajló esemény úgy hat, mintha **ott és most** zajlana, akkor természetesen úgy érzi, hogy akár bele is avatkozhatna, befolyásolhatná az események alakulását. Ez rendkívüli módon képes növelni aktivitását, aminek a gyermekközönség tevőlegesen is kifejezést ad (például közbekiáltásokkal), de még a színház-illetlenkódexben jártas nézőben is szurkolói feszültségeket támaszt. Szívesen azonosul bizonyos drámai szándékokkal, és ugyanakkor igyekszik is némi távolságot tartani, mert élettapasztalata óva inti az „istenkísértő” drámai hősök sorsának vállalásától. Ezt a kettős, ambivalens magatartást határozza meg Arisztotelész a szánalom és rettegés egyszerre ható, vonzó-taszító pólusaiban, amely végül is a közösségi látószög felülkerekedésével a drámai hatás lényegének, a katarzist kiváltója.

Lessing kimutatta, hogy a katarzisz a legszorosabban összefügg a dráma jelenidejűségével (és nem a tragédiával, mint néha tévesen leszűkítik). Lessing így ír: „...A részvét szükségképpen egy **jelenlevő** bajt

követel meg, a rég elmúlt vagy a távoli jövőben bekövetkező bajokat vagy egyáltalán nem, vagy korántsem olyan erősen tudjuk részvétünkkel kizárni, mint egy jelenlevő bajt, s ennél fogva a cselekményt, mellyel részvétet akarunk ébreszteni, nem mint elmúltat, azaz elbeszélő formában, hanem mint **most történőt**, azaz drámai formában kell utánoznunk.” Ugyanezt hangsúlyozza Goethe is: szembeállítva az epikát, amit a görög rapszodoszok, történeti énekmondók tevékenységéből vezet le, a drámával, amit viszont a mítoszok gyakorlatahoz köt, megállapítja, hogy „Az epikus és a drámaköltő... mindketten hasonló tárgyakat dolgoznak fel, de a nagy és lényeges különbség az, hogy az epikus az eseményeket mint **tökéletesen elmúltakat** adja elő, viszont a dramatikus **tökéletesen jelenvalónak** ábrázolja őket.” (Az epikus és drámai költészetéről.) És hogy egy mai dramaturgiai gondolatmenetet is idézzünk, Almási Miklós a Színházi dramaturgia című könyvében is ezt emeli ki: „A színpadon a dráma minden egyes mozzanata az **eldöntöttség és eldöntetlenség** szabad játékában él, a 'másképp is lehet' és a 'csak így lehet' dialektikájából táplálkozik. Az élő, eleven játék – szemben az olvasmányélménnyel – felfokozza a nézőben az eldöntetlenség érzését, s ezzel a nézőtéri aktivitás hullámain is.”

Meggondolásaink szempontjából igen fontos, hogy Almási itt – helyesen! – nem az epikát, hanem általában az olvasmányélményt állítja szembe az élő, eleven játékkal. Ugyanis tény, hogy a **jelenidejűség** csak a színjátékos előadásban valósulhat meg. Vagyis, ha következtetések akarunk lenni, akkor a drámai irodalmi mű olvasott formában még nem nevezhető drámának (cselekményábrázolásnak), hanem legfeljebb dialogizált epikának, hiszen az esemény írásos lenyomata maga is múlt idejű reprodukció. Hiába ragadja el képzeletünket az olvasmány, mégis tudjuk, ha egyszer a könyvet kinyomtatták, ha módunk van bármikor a történet végére lapozni – az esemény már befejeződött. És talán még nyomatékosabb érv, hogy a jelenidejűség feltétele a szimultaneitás, és ez csak a teljes mimézis körülményei között valósulhat meg. Nevezetesen bármely akciót, legyen az szöveg vagy mimézis, egyszerre kell tudomásul vennünk reakciójával (tehát hogy miképp hat a szituációban érintettek). Ez az egymásmellettiesség az olvasói élményben szükségképpen egymásutániságra redukálódik, ami a már lezajlott események tudomásulvételének sajátja. De tapasztalhatjuk azt is, hogy a jelenidejűség érzetét csak a színész és néző egymáshoz kötött jelenléte képes kiváltani.

Vagyis helyes a drámai irodalmi művet egy múltbeli esemény olyan rögzítésének tekinteni, amely hiánytalanul alkalmas a megjelenítésre. Fikcióink szerint ugyanis a drámai irodalmi mű hűen megőrizte, hogy kik vettek részt az eseményben (szereplők), mit mondtak (dialógusok), és mik voltak a legfontosabb fizikai cselekvéseik. (Esetleges instrukciók.) Ugyanakkor az érintettek cselekedeteinek rugóit (motivumok), jellemüket, belső lelki folyamataikat csak a fentiekből következtethetjük ki. (Drámaelemzés.)

A múltban lezajlott esemény **epikus** rögzítése (elbeszélés) természetesen ugyancsak hű lenyomathoz tekintendő. Az elbeszélés esetleg csak elnagyoltan utal az érintettek (megállapítja például, hogy a város lakóinak nyugodalmas álma volt). Hézagosan tartalmazza az elhangzott dialógusokat (pl. az elbeszélő szükséztűen közli, hogy Péter és Pál az időjárásról beszélgetett). Ugyanakkor a drámai irodalmi műnél sokkal részletesebben időzhet el az esemény előzményeinél, expressis verbis véleményt nyilváníthat az érintettek jelleméről, motivációiról, elének tarthatja legrejtettebb érzelmeiket, gondolataikat stb. Az esemény epikus rögzítése a megjelenítésnek már többé-kevésbé ellenáll. Ahhoz, hogy a transzformáció sikerüljön, a „város lakóit” konkrét szereplőkként kell elősorolni, az időjárásról folyó csevegést mondatról mondatra meg kell fogalmazni stb. – többek között ebből adódnak a dramatizálás problémái. Az is előfordul, hogy a megjelenítés részleges, az esemény nehezen transzformálható mozzanatait csak közlik a nézővel, ami természetesen öszvér megoldás, és a bemutatott esemény ez esetben váltakozóan hol múlt idejűnek, hol jelen idejűnek tűnik (lásd pódiumjátékok).

Végül minden lírai alkotás (vers, vallomásos próza) is tekinthető a múltbeli eseményt érzékeltető sajátos híradásnak. A líra ebben az összefüggésében megőrizte az esemény-kiváltotta érzelmi-gondolati reflexiót, bár maga az esemény és az érintett személyek kiléte meglehetősen homályban marad. Petőfi Füstbe ment terv című költeményéből visszakövetkeztethető, hogy valaki hosszabb távollét után megtért a szülői házba – ez volt a reflexiót kiváltó esemény –, de a további konkretizálás már hasonló nehézségekbe ütközik, mint a régészé, akinek cserépdarabokból kell a tárgyat rekonstruálnia. Mégis a reflexiók cserepeiből kikövetkeztetett eseményábrázolás lehetőségét számos lírai összeállítás, szerkesztett irodalmi műsor bizonyítja.

A drámai sűrítés

Mindeddig úgy tekintettük a megjelenítendő eseményt, mintha annak valós voltához kétség sem férhetne. De ez valójában csak az események kis hányadára áll. Az esetek többségében az esemény nyilvánvalóan a művészi képzelet szüleménye, „koholmány”, kérdés tehát, hogy jogosan tekintjük-e ezeket is olyan múltbeli történeteknek, amelyek jelen idejű ismétlés alapjául szolgálhatnak. Nyilvánvalóan igen. Esztétikai

szempontból a megkülönböztetés szükségtelen, hiszen a történet igazsága és nem valóságos a fontos. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a koholt esemény nem más, mint számos valóságos esemény sűrítetten igaz változata. Ezek szerint Oidiposz bűnhődését éppen olyan eseménynek fogjuk fel, mint a kis olasz falu felszabadulását. Sőt, a mitikus történet sűrítettebben fejezi ki a hasonló típusú események sokaságát, mint az egyedi eset.

De a sűrítésnek nemcsak általános esztétikai indítékai lehetnek, hanem olyanok is, amelyek a művészi ág jellegéből fakadnak. Ezek között a legjelentősebbek a sajátos drámai építkezéssel (struktúrával), illetve a konfliktussal függnek össze.

Az esemény múlt idejű felidézése során az elbeszélő a történéssel összefüggő mozzanatok teljességét igyekszik bemutatni, hiszen éppen ezzel teszi érzékelhetővé az esemény fontosságát. A trójai háború jelentőségét mindennél jobban kifejezi, hogy istenek és emberek garmadája érdekelt benne, hogy epizódja-it, feljegyzésre méltó mozzanatait az emlékező memóriájának határáig tetszés szerint lehet tágítani. Az esztétika ezt úgy fejezi ki, hogy az epika az ábrázolás **extenzív totalitására** törekszik, Fodor Géza találó leírásában (Dramatizálási minták. NPI.) az epikai cselekmény (tkp.: történet) előfeltétele a körülmények totális, minden irányban kiterjeszkedő világa. – Az epika a valóságot az osztályok, rendek, rétegek, nemek, korosztályok, tevékenységfajták stb. roppant sokoldalú összefüggésében ábrázolja. Teheti, és most Schillert idézem, hiszen: „...ha ...én mozgok az előlem el nem illanó (értsd: mert már múlt idejű, *D. R.*) esemény körül, akkor nem kell vele lépést tartanom, személyes igényem szerint rövidebb-hosszabb ideig időzhetek mellette, visszafelé vagy előre léphetek stb. Mindez nagyon jól összefügg az **elmúlt** fogalmával, amelyet nyugodtan állónak képzelhetünk, továbbá az elbeszélés fogalmával is, mert az elbeszélő már az elején és a közepén ismeri a végét, következésképpen számára a cselekmény (értsd: esemény, *D. R.*) minden mozzanata egyforma értékű...” Ugyanezt a gondolatot fejezi ki Hegel is. Szerinte az epikának „olyan cselekvés története(!) lesz a tárgya, amelyet körülményei és viszonyai egész szélességében mint gazdag eseményt kell szemléltetni, egy nemzetnek és kornak magában teljes világával való összefüggésben”.

Az esemény drámai megjelenítése ezzel szögesen ellentétes struktúrát kíván. A jelen idejű cselekvés a világot nagymértékben leszűkíti: a megváltoztatandó szituáció és a megváltoztatására törő erők (személyek) pólusaira. Ezért a dráma csak azokra a mozzanatokra támaszkodik, amelyek e változtatás szempontjából térnyerésként vagy térvessztésként értelmezhetők, vagyis nemcsak megrostálja az ábrázolható epizódokat, de megköveteli szigorúan teleologikus (célirányos) rendjüket is. Vagyis a drámai sűrítés az **intenzív totalitásra** épül, az esemény jelentőségét egyetlen nagy horderejű tettben teszi érzékelhetővé. Schiller a már idézett gondolatmenetben erre is kitér. „A drámai esemény a szemem előtt mozog, az epika körül magam mozgok, s az látszólag szinte áll. Szerintem a különbözősége sok múlik. Ha az esemény előttem pereg, akkor szigorúan kötve vagyok az érzékelt jelenhez, képzeletem elveszti minden szabadságát, állandó nyugtalanság kél és marad bennem, mindig a tárgyhoz kell tartanom magam, minden visszapillantás, minden gondolkodás lehetetlen, mert idegen erőnek engedelmességekem.”

A célirányosan sűrített drámai szerkezet legfőbb rendszerező elve a **konfliktus**. A szó maga összeütközést, küzdelmet jelent, és döntő jelentőségre tett szert a művészi drámában. Emlékezzünk csak sémánkra, amely szerint a drámai cselekvés **A** szituáció **B** szituációvá való jelen idejű változtatása. E sémából úgy tűnik, hogy az aktív cselekvő egy passzív helyzetet fordít át, és akadnak is erre az elvre épülő drámák, különösen a népszokások és a kultikus játékok között. (A kómi medvejáték medvéje semmiféle ellenakciót nem kezdeményez az engesztelő turpisságok ellenében.) Hasonlóan nélkülözi a konfliktust számos nem európai színjáték, például a Zeami mester feljegyzésében ránk maradt Két fenyő című no-játék (in: Vekerdy Tamás: A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint). Vagyis a közhittel ellentétben a konfliktus nem attribútuma a drámának, de a művészi dráma tulajdonképpen a konfliktus katalizáló (cselekménysűrítő) funkciójával teremtődött meg már a görögöknél. Amint ugyanis két aktív fél egymásnak szegülő akarata következtében áll elő a **B** szituáció – mondjuk úgy, hogy az egyiknek **A** szituáció fenntartása, a másiknak radikális megváltoztatása áll érdekében –, ez sokszorosára fokozza a cselekvés intenzitását, a kultikus drámánál sokkal mélyebb dimenziót kapnak a tettekben (küzdelem-mozzanatokban) ábrázolt jellemek. (...) Gondoljunk Szophoklész Antigonéjára, ahol is Kreon küzd az alaphelyzet megőrzéséért, Antigoné a radikális megváltoztatásáért és a dráma minden mozzanata a küzdelem erővonalaiba illeszkedik. Lukács György megfogalmazása szerint „a dráma (értsd: művészi dráma, *D. R.*) a totalitást egyetlen középpont, a drámai konfliktus körül rendezi el. A dráma minden életmegnyilvánulást csak mint a középponti konfliktushoz való viszonyt engedi meg. Így az ábrázolás a legfontosabb és legjellemzőbb állásfoglalásokra szorítkozik, azokra, amelyek az összeütközés cselekményes kibontakoztatásához elengedhetetlenek, vagyis azokra, amelyek a konfliktushoz vezetnek, illetve, amelyekhez a konfliktus vezet”. (Fodor Géza összefoglalása. Dramatizálási minták. NPI) Tegyük hozzá, hogy a konfliktus jelentősen nö-

veli a jelenidejűség érzetét is, minthogy a küzdelem eldöntetlensége, illetve az erőviszonyok szakadatlan változása az esemény nyílt kimenetelének művészi illúzióját táplálja a nézőkben.

Fontos hangsúlyozni, hogy a teleologikus szerkezet és a konfliktus olyan általános törvényszerűség, amely nem pusztán a drámairodalmi alkotás sajátja, hanem valamennyi színjátékos ábrázolásé, beleértve a nem verbális, vagy nem irodalmi szövegű cselekményábrázolásokat is. (Sőt a konfliktus megjeleníthető természetesen más művészeti ágakban, például a zenében is.) Ahol nincs konfliktus, mint a már említett kultikus színjátékok némelyikében, ott éppen hiányával véteti magát észre. A drámairodalmi remekmű – minthogy e törvényszerűségek kifejeződnek a dialógusok csoportosításában, a jelenetek rendjében – a maximális lehetőségeket nyújtja arra, hogy a megjelenítés (az előadás) éljen a drámai sűrítés eszközeivel. Az esemény egyéb, nem drámairodalmi lenyomatát (epikus, szerkesztett-lírai stb.) viszont a dramaturgiai munkával kell – ha lehet – e sűrítési módnak megfelelően átigazítani.

A színszerűség

Láttuk eddig, hogy a drámai megjelenítés első feltétele az esemény cselekményesíthetősége, amelyet a drámai sűrítés lehetőségének mérlegelése követ. De még ezzel sem jártunk végére diagnosztikánknak. Hátra van annak vizsgálata, hogy milyen esélye van a megjelenítésnek a korban adott színjáték-néző kapcsolat, a konkrét színi körülmények és a konvenciók kialakította felhasználható kifejezőeszközök tekintetében, vagyis, hogy az esemény egy adott feldolgozása színszerű-e?

Térjünk vissza az olasz autodramákhoz! Tételizzük fel, hogy az eseményt egy színházi előadás keretei között, közönség jelenlétében kívánjuk megismételni! Nyilvánvaló, hogy ez esetben a rengeteg, szétszórt helyszínt egyetlen vagy néhány fontosabb játéktérre kell koncentrálnunk, mondjuk a falu főterére, ahol végül is a küzdelem eldőlt. Az előadás ideje a konvencióktól megszabott 3-4 órát nem haladhatja meg, vagyis a megközelítőleg egy napos időtartamot a leglényegesebb folyamatokra kell szűkíteni. A résztvevők létszámát is ajánlatos csökkenteni, nemcsak azért, mert az egész falu lakossága bajosan rakható a színpadra, hanem mert a közönség nem képes egyszerre több száz részakciót figyelemmel kísérni, tehát a cselekményben vezérszerepet játszóknak fogják társaikat is képviselni. Hozzátehetjük, hogy a színházi kifejezőeszközök is módosításokra készíthetnek, például az érintettek gondolataikat monológokban tárhatják fel, érzelmeiknek énekben adhatnak hangot stb. Vagyis az esemény akkor színszerű, ha megfelelően

- térbe,
- időbe,
- szerepekbe,
- kifejezőeszközökbe sűrítendő.

A jelen idejű cselekvésábrázolás folyamatossága megköveteli a helyszín(-ek) viszonylagos rögzítettségét, ugyanis ez a feltétele annak, hogy a szituáció (szituációsor) térben megjeleníthető legyen. Az elbeszélés szabadon csaponghat a különböző helyszínek sokaságán. A drámának úgy kell a teret sűrítene, hogy a helyszínek szükségszerű változása dramaturgiailag összefüggjön a cselekmény (szituációk) lényegi változásával.

Ugyanez áll az időre is. A jelenidejűség érzete csak a cselekmény viszonylagos folyamatosságával (megszakítatlanságával) biztosítható. Amíg az elbeszélés kötetlenül kalandozhat az időben, a drámának úgy kell az időt sűrítene, hogy az időfolyamat szükségszerű megbontása dramaturgiailag egybeessen a cselekmény (a szituációk) lényegi változásával.

A cselekvésábrázolás színi feltétele, hogy a cselekvők meghatározott alakban, ún. szerepekben egymástól megkülönböztethetők legyenek. Tehát amíg az elbeszélés nem feltétlenül konkretizálja az érintetteket, a drámában a konkrét szerepszerűség elengedhetetlen.

A színész mint a cselekvés ábrázolója, bizonyos, fizikumából adódó képességekkel rendelkezik (beszéd, gesztus, mimika, de ének, tánc stb. is). Ehhez adódnak a járulékos ábrázolóeszközök (díszlet, világítás, színpadi gépezetek, film stb.), amelyek együttesen alkotják a színjátékos kifejezőeszközök arzenálját. Amíg az elbeszélésben verbálisan a totális világ kifejezhető – mindenre van szavunk –, a színszerűséget az adott eszközök behatárolják. (A színpadon például egy délután „langymelege” legfeljebb közvetetten jeleníthető meg, mert a hőmérséklet közvetlen érzékeltetésére nincs eszközünk.)

A drámairodalmi mű színszerűsége ritkán kérdéses, hiszen az adott kor és színházkultúra igényeit az író eleve figyelembe veszi. Anomáliák legfeljebb akkor lépnek fel, ha az író nem szánja színpadi előadásnak a drámáját. Madách Az ember tragédiájában például kétségkívül művészi sűrített eseménysort ábrázol, mégis sokáig előadhatatlan könyvdrámának tartották, mert feleselt kora színszerűségi konvencióival. Előadhatóságának kulcsát csak évtizedekkel megírása után találták meg, amikor a színház kifejezőeszköz tára jelentősen meggazdagodott. Az írott dráma színszerűsége akkor is kérdésessé válhat, ha az a kor, illetve kultúra, amelyben előadják, messzire távolodott a keletkezésétől. A görög kórusok szerepsze-

rűségét például a XIX. század naturalista színháza tagadta, nem tudott mit kezdeni vele, és ugyanez a helyzet, ha mondjuk egy japán vagy hindu rituális játékot próbálunk az európai színszerűség követelményei közé szorítani.

És minden esetben kérdéses a nem színi előadásra szánt eseményábrázolás színszerűsége, tehát az epikus műveké vagy a lírai alkotásokból összeállított szerkesztett műsoroké.

LÍRAI ALAPÚ ESEMÉNYÁBRÁZOLÁS

Korábban már utaltunk arra, hogy egy lírai megnyilatkozás (vers vagy vallomásos próza, illetve ezek részletei) felfogható egy adott eseményre utaló nyomnak, és hogy éppen ez az összefüggés teszi lehetővé irodalmi műsorok szerkesztését.

Vizsgáljuk meg tüzetesebben, mit is nevezünk szerkesztett irodalmi műsornak! Első megközelítésben minden olyan színi keretek között megvalósuló produkciót, amelynek verbális alapanyagát nem egy, hanem több lírai alkotás egymásutánja adja. A szerkesztettség arra utal, hogy eredetileg nem összefüggő, nem összetartozó művek rendelődnek alá valamiféle egységre törekvésnek, az „irodalmi” meghatározás pedig azt rögzíti, hogy e művek eredeti funkciójuk szerint nem színpadi, hanem irodalmi befogadásra (olvasásra) vannak szánva. Ezért is nevezik a műfajt a csehszlovákok találóan „költői színház”-nak.

A szerkesztettségben megnyilvánuló egység igen sokféle lehet. Egy „Legkedvesebb verseim” című összeállításban ezt például az előadó vagy a szerkesztő szubjektív ízlése biztosítja. Egységet adhat egy műsornak a költő személye (pl. József Attila-est) vagy egy szélesebb irodalom-, illetve kultúrtörténeti összetartozás (pl. A középkor költészetéből). De elképzelhető akár tematikai egyezés is (pl. Bordalok). E felsorolt összeállítások bármelyike mégsem tekinthető színpadi műnek. Az egység mindegyikben laza, esetleges, a műsort alkotó egyes versek megőrzik autonómiájukat, önállóságukat, mondandójuk nem vetül egymásra stb. A fentieket **koncertszerűen** szerkesztett lírai műsoroknak aposztrofáljuk, jelezve ezzel, hogy az alkotóelemek sorrendiségénél legfeljebb a zeneművek hatásdramaturgiájára jellemző szerkezeti törvényeket vesszük figyelembe. (Hangulati egység, kontraszt stb. Lásd részletesebben: Debreczeni-Rencz: A pódiumi színjátéktípusok. NPI) Magától értetődően e verses koncertek színi indokoltsága mérsekelt, a színi keret (színpad, pódium) csak mint kommunikációs eszköz vehető figyelembe, tehát segít a nézők szemét az előadóra irányítani, de ebben ki is merül a funkciója.

Szűkebb értelemben viszont a szerkesztett irodalmi műsor egy sajátos, eseményábrázoló színjátéktípus, amit éppen ezért szerencsésebb megkülönböztetésül **szerkesztett oratóriumnak** címkézni, jelezve ezzel, hogy egységes műről – és nem műsorról – van szó, amely elsősorban a verbális (szóközpontú) látomáskeltés hatására épít.

A szerkesztett oratóriumban az autonóm költői alkotások elvesztik önállóságukat, és csak részét – bár domináns részét – képezik a színi hatásezszközöknek, amely kiegészülhet más színi ábrázolóeszközökkel (térformák, díszlet-, jelmezjelzések stb.). Fontos megjegyezni, hogy az illeszkedés nemcsak az egyes mozzanatok mondandóját rendeli alá a műsoregésznek, hanem megváltoztatja a lírai alkotások hagyományos funkcióját is. A vers ugyanis önmagában mindenekelőtt kifejezés, az érzelmi-gondolati reflexiók teljességét ragadja meg a szubjektumon keresztül. És fordítva: a lírai reflexió nemcsak versben fogalmazódhat meg, hanem prózában, illetve bármely nem művészi alakban is, a lényeg a vallomásosság, a belső folyamat kifejezése.

A szerkesztett oratóriumban az eredeti kifejező funkció csak az eredetileg másodlagos ábrázoló funkció felerősödésével érvényesülhet. Gondoljunk a Füstbe ment terv példájára. Mint autonóm vers, a fiúi szeretet megkapó kifejezése. Ez lírai funkciójú. Egy szerkesztett oratóriumban szükségképpen előtérbe kerül ábrázoló funkciója, az a szituáció (a hazatérés), amire reflektál. Az általános szubjektum (a költő) helyébe is egy objektívált szereplő léphet. Vagyis másról szól a vers egy Petőfiről szóló összeállításban, mint mondjuk egy, a fővárosba toborzott falusi fiatalokról szóló műsorban.

Vagyis a szerkesztett oratóriumban minden lírai alkotás mint egy esemény-mozzanat (szituáció) érzelmi-gondolati reflexiója kap indokoltságot. Fordított, reciprok tükrözésről van itt szó tehát. Amíg a drámában az esemény váltja ki a reflexiót, az oratóriumban a reflexióból következtetünk vissza az eseményre. Kissé paradox megfogalmazásban azt is mondhatjuk, hogy a szerkesztett oratórium egy olyan dráma, amelyben a félrékből és monológokból kell tudnunk követni az eseményeket. (Csak megjegyezzük, hogy Kozák András színművész kísérletezett is a Hamlet ilyen jellegű feldolgozásával.)

E funkcióváltás meg nem értéséből fakad számos olyan fenntartás, amelyet a szerkesztett oratóriummal szemben irodalmi szemszögből hangoztatnak. A leggyakoribb vád, hogy e színjátéktípusban gyakori a költői szöveg megcsonkítása, a cím vagy egyes versszakok elhagyása, egybe nem tartozó versszakok ös-

szeolvasztása (montázsolás). E berzenkedések nyilvánvalóan az eredeti vers autonóm voltának védelmével függenek össze, amelyet viszont – mint láttuk – az oratórikus egységben szükségképpen el kell veszítenie. A vers átformálása tehát a színjátéktípus szöveganyagává a felsorolt istenkísértő eszközök használatával sem nehezményezhető. Legfeljebb arra illik figyelni, hogy a szerkesztés ne ronsolja szét a líra molekuláris szinten is ható tényezőit: a képet, a versformát, a rímelést, metrumot stb., s a kiemelt rész ne mondjon ellent az eredeti vers egészének.

Lírai karakterű oratóriumok

A szerkesztett oratóriumok legegyszerűbb típusában az alkotóelemek úgy válnak egységes művé, mintha egyetlen vers (pontosabban: egyetlen lírai reflexió) részei volnának. Vagyis hasonlóan ahhoz, ahogy egy költemény több versszakból áll, a lírai karakterű oratórium különböző verseket értelmez át versszakoknak. És ahogy egy lírai költemény mindig egyetlen szituáció reflexiójának kifejeződése, úgy a vegyes versanyagú oratórium is egyetlen, jobbra mozdulatlan szituációra reflektál, azt fejezi ki a lehető legteljesebben.

Az egyes versek között fellépő kohéziós erőt ebben az esetben **lírai kötésnek** nevezzük. Példaként álljon itt Latinovits Zoltán Izgága Jézusok című műsorának bevezetője. (Latinovits: Verset mondok. Székénetéka. NPI) Két vers épül itt össze: József Attila Tél című költeménye Ady Endre A tűz csiholójával. A „Valami nagy-nagy tüzet kéne rakni” kívánságát A tűz csiholójára kért áldás szinte közvetlenül folytatja. A közös reflexióból itt a hazai állapotok megváltoztatásának felvállalását érzékeltető szituációra következtetünk. Külön bravúrja a kötésnek, hogy az átmenet nemcsak tematikailag zökkenőmentes, de az asszociációs képvilág is egyöntetű (tűzmotívum), és ez a maximumig fokozza az „egyetlen vers” érzetét.

Mint említettük, a lírai karakterű oratórium egyetlen esemény-mozzanatot (szituációt) jár körül. Folyamatossága megszakítható, ez esetben a reflexiók ciklusokba szerveződnek, ezek lesznek az oratórium tételei. A fentebb említett Latinovits műsor például így tagolódik: Bevezető – Ady Endre – József Attila – Nagy László. A tételek mindegyike költőóriásaink küldetésének és fogadtatásának tragikus kettősségéről szól. Ez talán segít megérteni azt is, hogy miben különbözik Latinovits lírai oratóriuma egy, a három költőt bemutató verses koncerttől. Az utóbbiba ugyanis elegendő volna mindhármuk reprezentáns verseit bevalogatni. Itt viszont egyetlen, végig azonos szituáció, a küldetés kihívása szervezi az anyagot egységgé, amelynek három variációja (Ady kora, József Attila kora, napjaink) alkotja a tételeket. Általában megállapíthatjuk, hogy a lírai oratóriumok ciklikusságának a **variációs elv** az alapja, ez biztosítja a többoldalú megközelítés lehetőségét. Egy-egy variáció a téma **asszociációs tartományát** foglalja magába. Gondoljunk például egy anyák napi műsorra! Tegyük fel, hogy az oratórium kiinduló tétele esemény-mozzanatként az anya elvesztésére utal. Akkor így épülhetnek a ciklusok:

1. Gyász.
2. Emlékek. (Az anya a gyermek szemével.)
3. Magányosan. (Az öregedő anya képe.)
4. Fogadalom és búcsú.

Epikus karakterű oratóriumok

A lírai reflexiók nemcsak egyetlen esemény-mozzanatra (szituációra) vonatkozhatnak, hanem tükrözhetnek akár egy egész eseménysort is. Amikor [az ünnepi] műsort Leninnek 1917. november 6-án írt levelével kezdjük, majd erre az Auróra ágyú c. Prokofjev verset vágjuk, és Majakovszkij, Blok stb. verseiből a szocialista forradalom kibontakozásának időrendi vízióját keltjük fel, tulajdonképpen egy elbeszélést (epikus művet) építünk a lírai elemekből. E lírai elemek között az **epikus kötés** biztosítja az egységet. Tegyük egymás mellé például Petőfi három versét: a Szeretlek kedvesemet, az Ezrivel terem a fán a meggyet és a Szeptember végént. Most nem az az érzésünk, hogy ugyanazt a verset halljuk, hanem hogy ugyanaz a történet bonyolódott tovább a szerelmi vallomástól a házasságig és innen az elszakadás szorongásáig. Az epikus kötés tehát egyszerre utal az azonosságra és az ábrázolt folyamat egymást követő, jól elkülöníthető állomásaira is.

Az epikus szerkesztés mesteri alkalmazását leshetjük el Kodály Zoltán néhány kórusművének szövegcsoportosításából. Vegyük szemügyre például a Mátrai képek című vegyeskari mű szövegdraturgiáját!

Népdalszöveg	Szituáció
Vidróczky ballada	A betyárvezér elleni hajsza. Halála, elsíratása.
Elmegyek, elmegyek...	A betyárok önkéntes száműzetése. A szeretők búcsúja.
Madárka, madárka...	Az elszakított szeretők epekedése a távolból.
Réten, réten...	Viszontlátás, boldog találkozás.
Hej, két tyúkom tavali...	Lakodalom.

Mint látható, a Mátrai képek népdalszöveg-füzére egy kerek történet végigkövetését teszi lehetővé.

Az epikus fonal (a történet) világossága kedvéért a szerkesztők gyakran élnek az összekötő- vagy keretszöveg eszközével. Az összekötőszöveg mintegy nyilvánvalóvá teszi a kapcsolatot az egyes lírai reflexiók között, például idézi azokat a történelmi eseményeket, amelyekre [az ünnepi] műsor említett versei reagálnak. Az összekötőszöveg ezért óhatatlanul didaktikus, szájba rágó, afféle mankó, amelynek használatát jobb, ha elkerüljük. Sokkal szerencsésebb, ha a keretet ugyancsak irodalmi jellegű mű (pl. dokumentum) szolgáltatja, mintegy foglalként tartva össze az applikált lírai mozzanatok. A keretszöveg alkalmazására példaként Keleti István: Curriculum vitae című József Attila műsorára hivatkozunk. A költő állásért folyamodó, megrendítően tárgyilagos, önéletrajz-beadványa az a foglalat, amelyben felragyognak az egyes mozzanatok teljes érzelmi gazdagságukban megvilágító költemények. Természetesen annak sincs akadály, hogy a keret maga is több epikus szemelvényből szerveződjön egységgé. (...)

A fentiekből nyilván kitűnik, hogy sem a lírai, sem az epikus karakterű oratórium nem rendelkezik drámaisággal, vagyis nem alkalmas jelen idejű cselekvésábrázolásra. A lírai oratórium egyetlen állapotra reflektál, vagyis bármiféle térbeli és időbeli folyamat tükrözése nem lehet feladata. Az epikus oratórium pedig történészként – tehát múlt idejűen – kezeli az eseménysort. Az e szerkesztési elveken épülő műsorok színszerűsítése is korlátozott, bár kétségkívül nagyobb, mint a lírai koncerteké. A lírai oratóriumok „helyszíne” a szubjektum bensősége, vagyis nem reális, hanem pszichikai térben és időben játszódik, amelynek konkretizálása az illusztrálás nagyfokú veszélyével jár. Hasonló okból alig van mód a lírai anyag szerepszerű feldolgozására, hiszen a lírai reflexió alanya nem egy meghatározott személy, hanem az általános szubjektum, mi valamennyien. Az epikus oratórium már lehetőséget ad a tér, az időfolyamat, az elbeszélő szubjektumtól elkülönített szereplők jelzéses ábrázolására. (Részletesebben lásd Debreczeni-Rencz: A pódiumi színjátéktípusok. NPI)

Drámai karakterű oratóriumok

Megfelelő szerkesztés arra is lehetőséget ad, hogy lírai reflexiókból drámai szöveganyagot készítsünk.

Tegyük egymás mellé Rákos Sándor óceániai népköltésfordításának két darabját. Az első egy új-britániai átok-szöveg, melynek lényegét jól fejezik ki első sorai:

Viu madár. Viu madár. Viu madár.
Énekelj szünös szüntelen, míg csak meg nem hal.
Énekelve kísérgesd, míg csak meg nem hal.
Viu madár. Viu madár. Viu madár.
Halált mondok rá.
Teste sorvadjon, parázson sülő banánként feketedjen.
Halált mondok rá.

Most következze erre a Salamon-szigetéről gyűjtött „A beteg törzsfőnök panaszos éneke” című helyzetdal egy részlete:

Itt fekszem a házban.
Figyeljete rám, hozzám tartozók!
Én fekszem itt a házban.
Bátorságom híre messze földeket benyargalt,
akár a szél.
Itt fekszem a házban,
mintha elbújtam volna.

Rosszakaróm az élescsőrű papagáj kárlátni jött,
elsíratott, úgy nevetett ki.
Figyeljete rám, hozzám tartozók.

A két vers egymásutánja egy jelen idejű cselekmény-mozzanatot tesz felismerhetővé, hiszen a beteg panaszja az előttem zajló akció (az átok) következménye. A megnyilatkozások között ekként fellépő köhéziót nevezzük **drámai kötésnek**. A drámai kötésben a vers maga is az akció hordozója, magyarul szerepszöveg (monológ, dialógus) lesz. Már az irodalmi színpadi mozgalom kezdetén születtek kiváló műsorok, amelyek valóságos kis színdarabot kerekítettek a lírai anyagból, például kétszereplős (Férfi-Nő) kamarajátékot Szabó Lőrinc Huszonhatodik év című ciklusából vagy Shakespeare szonettjeiből.

Természetesen meglehetősen merész vállalkozásnak bizonyulna a szemelvényekből egy bonyolultabb drámai formát felépíteni. (Csak a példa abszurditását érzékeltetve: különböző versekkel helyettesíteni egy többfelvonásos társadalmi dráma dialógus-anyagát.) A drámai szerkesztés a kezdetlegesebb, az egyszerűbb formák létrejöttének kedvez, de épp ezért hasznosítható előnyösen az amatőr mozgalomban, amely szívesen merít a nem színházi színjátéktípusokból.

Íme néhány szemléletes példa!

A népi szokásjátékok dramaturgiáját színlelik Bácskai Mihály magyar népköltési anyagból szerkesztett drámai oratóriumai. (Férjhő kéne menni, Meg kén házasodni, Álljon félre, aki házas. NPI)

A középkori certamenek (vetélkedő-játékok) mintájára igen sok dramatikus gyermekműsor készül. (Volly István: Mesterségek dicsérete. Nyitnikék. Móra Kiadó)

A rítusjátékok drámai modelljére épült Lengyel Pál Sámánének (Szóljatok, játszók, regölők. NPI) vagy Debreczeni Tibor Ady Endre verseiből formált műsora. (A holnap elébe. NPI)

Vegyes karakterű oratóriumok

A fentebb tárgyalt oratóriumok azonos karakterű kötésmódra épültek. A szerkesztett oratóriumok többségét azonban vegyes, váltogatott kötésmódú műsorok alkotják. Az így létrejött színjátéktípusokban az események egyes mozzanatai megjelenítődnek, másokról történés formájában értesülünk, és arra is van lehetőség, hogy akár a cselekedetek indítékait (motiváció), akár a történések okozta megrendülést (reflexió) lírai anyag közbeiktatásával kifejezzük.

E színjátéktípus már igen alkalmas bonyolultabb, ún. nagyformák kialakítására. (...)

A szerkesztés néhány gyakorlati problémája

Az előbbiekben a szerkesztés, az egymáshozillés (kohézió) problémáit kizárólag tartalmi oldaláról feszegettük, pedig jócskán rejtenek buktatókat a formai kívánalmak is.

Tekintettel kell lennünk mindenekelőtt a válogatott anyag stílusegységére. (...)

Figyelemmel kell lennünk a szerkesztett anyag nagyjából egységes minőségszintjére is. A különböző szemelvények művészi értéke és ereje nem okvetlenül egyöntetű, és a gyenge művek akkor is devalválják a szomszédságukban elhelyezett remekműveket, ha a tematikai megfelelés kifogástalan. Különösen a gyermek- és ünnepi műsorokat fenyegeti ez a veszély. A gügyögő klapanciákat, az alkalmi publicisztika rímfaragványait csak negatív hatásesszökként – nevetség tárgyául – illeszthetjük a műsorokba.

A szerkesztés legkényesebb műhely titkai a világosság követelményével függnek össze. A versek képi világa olykor meglehetősen bonyolult, a látomás felkeltésének sikere a befogadók koncentráció-készségén, költészeti jártasságán, műveltségén is múlik. E tényezőkkel a szerkesztőnek, ha azt akarja, hogy műsorát megértsék, eleve számolnia kell. Ráadásul a költői anyag érthetősége csak egyik feltétele a világosságnak. Figyelembe kell venni azt is, hogy a különböző szemelvények nem egyforma intenzitással utalnak a reflektált helyzetre, és ha az összefüggést a közönség nem érti, elveszti a fonalat, és nem tudja a műsor menetét követni. A Szeretlek kedvesem mögöttes szituációját aligha fogja bárki is félreérteni. De olvassuk el a Carducci terzinát:

Óh, halvány orgona!
A csillagok a tengerárba hullnak,
És kihül szívem, a dalnak otthona.

E sorokból már csak erős empátiával következtethetünk a reflexiót kiváltó szituációra: a tavasz gyönyörére, amely felidézi az elmúlás szívbe markoló fájdalmát. Az empátiát nagymértékben növelhetik a vers környezete, és a színpad egyéb kifejezőeszközei is, de a megértésnek itt is konkrét határai vannak. Receptet adni nem lehet. Kinek-kinek a saját bőrén, illetve a közönséghatásokat gondosan elemezve van módja a műhelytitkokat megtanulni.

EPIKUS ALAPÚ ESEMÉNYÁBRÁZOLÁS

A múltban lezajlott esemény ábrázolása az epikának, az elbeszélő művészetnek magától értetődő területe. Az epikus műfajokban (eposz, elbeszélő költemény, regény, novella, mese stb.) az elbeszélő (író, költő, képzelt személy, közösség) a szavak látomáskeltő erejével (verbálisan) **felidézi** az eseményeket. Ha a felidézett történés nyomtatott szöveg formájában, tehát olvasnivalóként tárgyasul, úgy befejezettségéhez, múlt idejűségéhez kétség sem fér. Némileg más a helyzet, ha a felidézés élőszóban történik. Akkor e felidézés művelete itt, most, előttünk, a jelenben folyik, de amit felidéz, az természetesen már lezajlott. E kettősséggel minden előadóművész számol is. Ha valaki elmondja Móricz Hét krajcár című novelláját,

a közönség tudni fogja, hogy a múltbéli történés megelőzte a jelenbeli közlést, az esemény és az átadás-befogadás idősíkjá nem azonos. Ezt nyilvánvalóvá teszi az előadónak az eseménytől nem befolyásolt, változatlan testhelyzete, az emlékezés mechanizmusára jellemző hangvétel, valamint az, hogy valamennyi szereplő az emlékező hangján idéződik fel a párbeszédekben is. Ugyanakkor a kommunikáció jelen idejű csatornáit lehetővé teszik, hogy az előadóművész a felidézést megjelenítő mozzanatokkal serkentse: például gesztusokkal, mimikával vagy a szereplők hangkarakterét érzékeltető változtatott dialógus-technikával stb. Ezek az eszközök – és a lehetőségeket még sorolhatnánk – a múlt idejű verbális közlést jelen idejű színjátékos közlésekkel párhuzamosítják. A két elem – az elbeszélő és a színjátékos – a legkülönbözőbb arányokban ötvöződhet egymással. A végpontok nem tartoznak jelen vizsgálódásaink körébe. A tisztán verbális felidézés az előadóművészet szférájába tartozik (például, ha valaki elmondja a Hét krajcárt). Ha viszont a történetet totálisan megjelenítik, Móricz szülőházát ábrázoló díszletek között, az Anya, a Kisfiú és a Koldus eljátsszák a jelenetet, úgy teljes dramatizálásról beszélünk. E két határpont közé esik számos olyan sajátos színjátéktípus, amelyben az ábrázolás hol epikusan, hol drámaian, tehát változtatva történik. Ilyen köztes megoldás a Hét krajcár esetében, ha a három alakon kívül egy Elbeszélőt is szerepeltetünk, aki elmondja a megjelenítésre alkalmatlan vagy kevésbé hangsúlyos esemény-mozzanatokat, vagy ha a Kisfiút (a gyermek Móriczt) megszemélyesítő szereplő hol játszóként lép a cselekménybe, hol elbeszélőként (narrátorként) lép ki belőle.

Az epika és a dráma választóvonalán álló színjátéktípusokat összefoglalóan **pódiumjátékoknak** nevezzük. Igaz, e meghatározás a magyar amatőr mozgalomban egy sajátos, klubszerű, tehát nem színházi színi keretet jelöl, amelyben nemcsak az epika, hanem számos drámai (hangjáték, oratórium) vagy lírai karakterű műfaj (szerkesztett műsor is) otthont találhat. Mégis, az utóbbi időben, éppen, mert a pódiumi színi keret különösen kedvez az epikus felidézés képzeletszerűségének, a fogalom egyre inkább a részlegesen megjelenített epikus drámai karakterű művekre sajátítódik ki.

A szájhagyományozó epika színjátéktípusai

A pódiumjáték napjainkban jellegzetesen amatőr műfaj, a hivatásosok kínálatából szinte teljesen hiányzik. Az ok kézenfekvő: a hivatásos színművészet színházépületekhez kötött, és a színpad, illetve a szcenikai illúziókeltés gazdag lehetőségei között a puritán verbális felidézés szegényesnek, öncsonkítónak tűnik. A tétel fordítva is igaz: színjátékos megjelenítés csak színpadi körülmények között ildomos, ezért ha az előadóművész a pódiumon – tehát a színházi keretek híján – teátrális eszközökhöz folyamodna, „megjátszaná” az elbeszélést, aligha kerülne el a kulisszahasogatás vádját. Mai ízlésünk tehát élesen elkülöníti a színjátszói és az előadói (vers-, prózamondás) művészetét.

E polarizáció meglehetősen új keletű. Korábban, és különösen az irodalmi színházi kultúrát megelőzően, tehát a könyvnyomtatás elterjedése előtt, az epikus előadásmód szorosan összefonódik a drámai megjelenítéssel, vagyis a történetet nemcsak elmondják-eléneklék, hanem részben el is játsszák. A szájhagyományozás korszakából számos, ma már a perifériára szorult epikus drámai műfajt ismerünk, amely éppen e kettősségben rejlő lehetőség kiaknázására irányult. Kétségtelen, hogy ezen alakzatok számos tekintetben a mai pódiumjátékok őseinek tekinthetők, még ha a közvetlen hatás nem is mutatható ki.

A részleges megjelenítés gyakorlatával szívesen élnek például az egyszemélyes elbeszélők. A görög énekmondó, a középkori jokulátor, igris és regős, a népi balladaénekes vagy a távol-keleti kultúrák krónikás-epikusa ritkán éri be azzal, hogy a szó látomáskeltő erejével felidézi a mítoszt vagy hőstörténetet, hanem színjátékos elemekkel mélyíti a közönségre gyakorolt benyomást. Egy Magnes nevezetű görög énekmondóról jegyezték fel, hogy „testét feltűnő ékességgel ékesítette, bíborba öltöztette, haját arany fonadékkal kontyba csavarta”, vagyis a jelmezzel segítette fokozottabban magára irányítani a figyelmet. A homeridák – a homéroszi eposzok előadói – bíborszínű, a háborút és a vért jelképező koszorút viseltek, ha az Iliászból, míg a tengert érzékeltető kéket helyeztek a fejükre, ha az Odisszeáról énekeltek, vagyis ugyancsak jelmez-jelzéssel utaltak elbeszélő mivoltuk szerepszerűségére. A középkori jokulátorok, regősök, históriázók részlegesen megjelenítő előadásmódjára a népi epikusok máig elevenen élő hagyományaiból következtethetünk. Néprajzkutatók feljegyezték például, hogy „Kisgörgényben 1882 telén Orbán István, 50-60 éves ember, Bíró József házában örökítette meg Árgirust. Kifordított subával, döcögő járással, a hegyi pásztorokat utánózva járt körbe, miközben versben deklamálta: Bujdosik Árgirus hegyeken-völgyeken.” Hasonlót olvashatunk egy kirgiz históriázóról. „Két órán át énekelt. Közülünk senki sem tudott kirgizül. Mindenki lélegzetviasszafojtva hallgatta, és mi mindent megértettünk kizárólag gesztusainak, kézmozdulatainak köszönhetően. Értettük, hogy harcról van szó, hogy ki győz, milyen események mennek végbe.”

A felsorolt esetekben a gesztus és mimika segítségével történő részleges megjelenítés járulékos elem, mintegy ragadmanya, testi-izomzati reflexe a verbális felidézésnek. De játszhat előkelőbb szerepet is. A

felidézést kísérő mozgás, helyváltoztatás, gesztikulálás olykor a táncos megjelenítés régiójába emelkedhet, mint nemegyszer a távol-keleti énekmondók gyakorlatában. Máskor a részlegesen megjelenített mozzanatokra hegyeződik ki az elbeszélés, a színjátékos elem a csattanó, mint az alábbi, Faragó József által lejegyzett moldvai csángó fabulában.

„A taknyos, a tetves és a kopasz utaznak, vándorolnak. A taknyos állandóan szeretné törölni az orrát, mert mindig csorog. A kopaszt a legyek szálldogálják, és mindig szeretné elhajtani a fejéről a legyeket. A tetvesnek meg mindig csípi a tetvek az oldalát, és mindig vakaródní szeretne. De titkolni akarják egymás előtt, hogy milyen testi hibájuk van. Elérkeznek egy víz partjára, és közeledik egy hajó. Nagy örömmel felkiált a taknyos: 'Né, egy hajó' (*Karjával egy határozott irányba mutattva megtörli az orrát.*) A kopasz is rögtön kapcsolt, és mondta: 'Erre, hajó, erre' (*Úgy integet, hogy közben hajtja fejbúbjáról a legyeket.*) Mondja a tetves: 'Én is fel akarok szállni' ” (*Helybenfutást mímél, hogy a vonaglással viszketegségét enyhítse.*)

Ha a fabula előadója a három alak mondókáját szerepszerűen, tehát más-más jellemző hangkarakterrel idézi, a részleges megjelenítés eszköztára tovább bővül. Számos középkori fablieu (anekdota) éppen a színészi megsokszorozódás virtuóz lehetőségeit aknázza ki. Lapozzuk fel a Szamártestamentum A paraszt, aki pör útján jutott be a paradicsomba című tréfás meséjét! A történetben a paraszt sorra perel az üdvözülés jogáért Szent Péterrel, Szent Tamással, Szent Pállal, majd magával az Úristennel is. Az elbeszélőnek változtatva kellett a narráló hangot a szereplők jól megkülönböztethető hangjával cserélgetni. Ugyanezzel a szerepszerű részleges megjelenítéssel éltek a hivatásos balladaénekesek is, sőt, feltehető, hogy a népballada drámainak tűnő, dialogizált struktúrája is éppen ennek az előadásmódnak köszönheti mibenlétét.

Ma már kuriozitásnak tűnnek azok a középkori epikus színjátéktípusok, amelyekben a megjelenítő mozzanatok leválnak az elbeszélőről, és a felidézéssel párhuzamos játék- vagy látványelemekben tárgyasulnak. Pesovár Ernő egy erdélyi népballadánk, a Juhait kereső pásztor leírásában említi, hogy a történet szövegét rendszerint a zenét szolgáltató muzsikus adja elő, míg a cselekményt a többiek pantomimikus mozdulatokkal eljátsszák. Hasonló „munkamegosztást” találunk a középkor egyik közkedvelt műfajában, a canticában: itt is a pantomimhez társulnak legenda- vagy profán elbeszélő szövegek. Ezt az előadásmódot rekonstruálja Krúdy Gyula Az arany meg az asszony című egyfelvonásosának betétjelenetében. A Zsoldos elbeszéli alkuját az Ördöggel, és szavait két Színész némajátéka nyomatékosítja. De ide számíthatjuk a képmutogatás elfeledett műfaját is. A részleges megjelenítést szolgáló látványelem ez esetben is leválik az elbeszélőről és egy sajátos scenikai eszközben, a festett táblaképek sorában tárgyasul.

Ide kívánczik a megjegyzés, hogy a középkorban, tehát e műfajok delelőjén az esztétikai közízlés nem ütközött meg a felidézés és a részleges megjelenítés párhuzamosságán, a tartalmi mozzanat megketőződésén. Ez a mai szóhasználatunkkal **illusztrálásnak** nevezett eljárás megfelelt a középkori tömegművészet nevelői célzatosságának. Ma viszont – ugyanezen okból – szájbarágásnak hat és csak akkor indokolt, ha éppen a produkció archaizáltságát, naiv egyszerűségét kívánjuk előtérbe állítani.

Az átmeneti epikus műfajok közül a balladajátékok ma is divatosak, különösen a mozgalom falusi és gyermekszínjátszó ágában. A balladajáték a már említett egyszemélyes balladaéneklés egyik lehetséges közösségi előadásmódja. Minthogy az elbeszélt történet szöveg- (és zene-) anyaga közkinccs, a befogadók egyben a játék résztvevői is. Közösén idézik fel az epikus mozzanatok (kórus), és a közösségből válnak ki szerepük tartamára a balladahősök megszemélyesítői. Példaként Kodály Székelyfonó című operájának két epizódjára, a Görög Ilona, valamint a Rossz feleség című balladajátékokra hivatkozhatunk.

Végül a szájhagyományozó színjátékkultúra epikus-drámai műfajai között kell említenünk a mítoszoperákat (Székely György meghatározása), illetve a megjelenített mítoszokat (Dömötör Tekla) is. A mítoszoperákat – amilyen például a betlehemes játék – tulajdonképpen a brechti értelemben vett epikus drámának is tekinthetjük. Epikus, tehát füzérszerű, nem célirányos a szerkezet, minden epizód önmagában is kerek egység. Az egyes epizódokon belül is számos olyan elidegenítő elemet találunk, amely figyelmeztet az esemény múlt idejűségére (például a szereplők bemutatkozása). De egyszemélyes elbeszélések vagy élőképben tárgyasult szövegillusztrációs jelenetek is ékelődhetnek a totálisan megjelenített epizódok közé. Megjegyzendő, hogy a mítoszopera helyzetdallai a lírai reflexió funkcióját is betöltik.

Az irodalmi epika mint színjátékanyag

A fentebb tárgyalt epikus játékok közös jellemzője, hogy eleve előadásra szánták őket, szerkezetük, dramaturgiai sajátosságaik a közönséggel való találkozások kölcsönhatása révén formálódtak, csiszolódtak. A szájhagyományozó kultúra azonban napjainkra a feledés homályába süllyedt. Az epika kommunikációs csatornája szinte kizárólag a könyv lett, műveit a szerző olvasásra szánja, és – a drámaírótól megkülönböztetendően – az előadhatóság lehetősége sem tartalmi, sem formai vonatkozásban nem foglalkoztatja.

A mérlegelés a feldolgozóra hárul. Neki kell az olvasásra szánt műben felismerni a pódiumjáték adottságait, illetve megfelelő beavatkozással előadásra alkalmassá tenni a művet. (...)

A feladat meglehetősen bonyolult. Ott kezdődik, hogy nincs olyan egyetemes érvényű ismerv, amely eleve ajánlana vagy kirekesztene bizonyos epikus műveket. A műfaj még születendőben, alakulóban van, a dramatizálói lelemény újabb és újabb tartományait a korábban könyvbe zárt epikának teszi meghódíthatóvá. Legfeljebb olyan általánosságokat mondhatunk, hogy a magyar amatőrök játékhelyei és játékkalkulmai mindenekelőtt a kisépikának (mese, kiséposz, novella, irodalmi riport stb.) adnak nagyobb esélyt. Szerencsés körülmény, hogy a játékidő behatároltsága így párosul a drámai-eszmei tömörség és világosság követelményével. További szempontként utalhatunk az esemény fontosságára, a drámaiság és színszerűségnek az epikában is kötelező minimumára, de kétségtelen, hogy sem a drámaiság, sem a színszerűség nem perdöntő, mert a feldolgozás módja meggyőzővé tehet e kritériumokkal felelő műveket is. Annyi körvonalazható legfeljebb, hogy az elbeszélő művek – a szerkesztett oratóriumok karakteréhez hasonlóan – maguk is drámai, epikus vagy lírai jelleget ölthetnek, és ezek mindegyike más dramaturgiai szerkezetbe kínálkozik.

Drámainak minősülhet például egy novella azért, mert a felidézett esemény az érintett szereplők akciójaként van leírva. Az effajta ábrázolás többnyire a szerkezetet is a drámakéhoz közelíti: az esemény egy vagy néhány kisszámú, kerek epizódban fejeződik ki, tehát a novella hely-, idő-, és történés-egységes. Az akciókat a dialógusok hordozzák. Az egyéb elbeszélő szövegek pedig a díszlet, a jelmez, a körülmények megjelenítését helyettesítik, illetve a szereplők vagy a felidéző reflexióit (gondolatait, véleményét, érzelmeit, indulatait) érzékeltetik. Az effajta irodalmi kisépikából született pódiumjátékok leginkább az egyfelvonásosok dramaturgiájára fognak emlékeztetni. (Lásd Sánta–Bicskei: Nácik. Így rendeztem. NPI; Kazakov–Dániel: A zarándok. Mint mi, mindannyian. NPI)

Az epikus irodalom egy másik fertályának szerkesztésmódja inkább a filméhez áll közel. Az esemény az epizódok sokaságában ábrázolódik, a cselekvés- és történés jellegű mozzanatok szeszélyesen változtatják egymást, a hármasegységnek nyomát sem leljük, a helyzetek, a szereplők akciói gyakran csökevényesek, felvillanás szerűek, hasonlatosan a film világítástechnikájához. Az effajta művek pódiumi dramaturgiájának többnyire a közösségi elbeszélőmód felel meg. (Lásd Szécsi–Keleti: Eszem a gesztenyét, Arany–Schwoy: A fülemile. Csiribiri komédiák. NPI; Köves: Sutbanalvó Iván. NPI; Leszkovszky: A három grófiú. Így rendeztem/II. NPI)

De sikeresen dolgozhatók fel egyes lírai elbeszélések is. Az epikus művek egy jelentős hányadában ugyanis nem a külső esemény, hanem annak inkább a szereplőkben kiváltott érzelmi-értelmi reflexiója, az ún. belső monológ kerül túlsúlyba. A színi adaptációt ez esetben a szöveg szerepszerűsége és a vallomászerű kitarukozások különbözőségéből eredő feszültség indokolja. A pódiumi forma pedig leginkább a lírai oratóriumokéra fog emlékeztetni. (...)

Szöveg- vagy eseményhű feldolgozás

Mint láttuk, az irodalmi epika alaptípusai mind alkalmasak a játékos feldolgozásra. De nyitva marad a kérdés, hogy a pódiumi színrevitel érdekében mennyire lehet vagy kell ragaszkodni az eredeti szöveghez, mit módosíthat és milyen mértékben az adaptáló.

A gyakorlatban két irányzat érvényesül. Az egyiket nevezzük **szöveghű**, a másikat **eseményhű** feldolgozásmódnak.

A szöveghű pódiumjáték alkotója abból indul ki, hogy az előadás az irodalmi mű reprodukciója. Ezért lehetőleg a csorbítatlan szöveganyagot kell változtatás nélkül átmenteni a produkcióba. (A kisebb húzásoktól, tömörítésektől eltekinthetünk.) E feldolgozásmód értelmében az előadott műben is az irodalmi érték (a verbális-stilisztikai minőség) a mérvadó, a színjátékos elemekkel is ezen értékeket köteles a feldolgozó felerősíteni. A szöveghűség elkötelezettjei tehát aszerint választanak anyagot, hogy az mennyiben adaptálható irodalmi értékcsökkenés nélkül pódiumra, más szóval, hogy az epikus mű szöveganyagát mennyiben lehet szerepszöveggé kezelni.

Más elvek befolyásolják az eseményhűsége törekvőket. (E feldolgozásmódra a hajdúhadháziak Toldija volt már hivatkozott példa.) A pódiumjáték készítője ez esetben úgy véli, hogy a színjátékos ábrázolás kitüntetett mozzanatai nem feltétlenül esnek egybe az irodalmi ábrázolás nagymértékű mozzanataival, hogy egy irodalmilag gyönyörű szövegrészlet elhalványulhat, sőt súlyos ballaszt lehet, ha nincs kellő indokolata az esemény ábrázolásában. A dramaturg ez esetben a szöveget szabadon kezeli, integrálja az eseményábrázolás egyéb játékos elemei közé.

Gondolatmenetünk természetesen ez utóbbi felfogásmódnak kedvez. Sőt, tulajdonképpen úgy kell fogalmaznunk, hogy a dramaturg-rendező kudarc esetén nem hivatkozhat arra, hogy az író a játék szövegét pontosan úgy írta meg, ahogy a produkcióban elhangzott. (Hiszen, mint már leszögeztük, az író nem is

gondolt műve előadására.) Az átformálás tehát kötelesség és felelősség is egyben. A művelet csak biztos ízléssel és – ha szabad ezt a kifejezést használni – tapintattal hajtható végre. E kérdést majd a drámai művek kapcsán részletesen is taglaljuk, itt csak szorítkozunk néhány kétségtelen tabu felemlítésére.

Az irodalmi epika szövegkezelésének problémái különösen a verses művek esetében szembeszökőek. Az irodalmi próza – pl. egy mese – alakíthatóságát kevesen vonják kétségbe, legfeljebb a „saját szövegek” applikálását a remekmű szövegébe ítélik illetlenségnek vagy szentségtörésnek (gyakran: joggal!). A verses epikus művek formai burka azonban jóval sérülékenyebb: a rímelés, a sor- és szótagszám, a metrum kontár semmibevevése tönkre silányítja a mű költői összhangját, ami még a színi hatások érdekében sem engedhető meg. (Az idézett Toldi végletes kivétel, amelynek a mű közismertsége ad felmentést.) Ha tehát az epikus művet valamilyen okból eredeti formájához képest megváltoztatjuk, az új formában is érvényesülnie kell a mű verstani törvényeinek. Ebből következik, hogy a gyakorlatban az apróbb restaurálásokat is csak biztos kézzel szabad elvégezni. A bonyolultabb beavatkozás ódiumát pedig legfeljebb költők vállalhatják! (De akkor már átírásról beszélünk.)

Anélkül, hogy valamiféle szabálygyűjtemény fabrikálására törekednénk, megkíséreljük összefoglalni a főbb szempontokat.

A verses epika legkisebb „oszthatatlan” egysége a versszak. Ezért, ha a szövegből húzni kell, lehetőleg teljes versszakokat hagyjunk el. Ha a versszakot is megbontani kényszerülünk, úgy a szöveget – esetleg egy másik versszakrészlet összeillesztésével – teljes strófává kell kiegészíteni. E technikát merészen illusztrálja Giovannini Kornélnak egy János vitéz adaptációja (NPI). A dramatizáló a tömörítés kedvéért a Petőfi szövegében egymástól távol eső strófatörésekből alakít ki egy új versszakot. A 12. énekben a Huszárvezér Petőfinél így ad tanácsot a Francia királynak:

Bízd az isten után mireánk ügyedet.
Fogadást teszünk, hogy mire a nap lemegy,
Országodból *tovaűzzük* ellenséged,
S elfoglalhatod újra a székedet.

(5. versszak)

Majd a győztes csata leáldoztán így szól az Elbeszélő:

Hej csinálom adta! meleg egy nap volt ez,
Heggyé emelkedett *már* a török holttest,
De a basa még él mennykő nagy hasával,
S Kukorica Jancsit célozza vasával.

(12. versszak)

Az adaptáló a szövegeket a győzelmet követő lakomajelenetben helyezi el, ahol is a Huszárvezér e szavakkal iszik áldomást:

Hej csinálom adta! Meleg egy nap volt ez.
Heggyé emelkedett a sok török holttest,
Országodból tovaűztük ellenséged,
Elfoglalhatod *már a királyi széket*.

Láttuk, hogy a játék logikája szükségessé tett némi szövegkorrekcióit is. A rendkívüli felelősség hangsúlyozásával – és bizonyos határokon belül – ezt nem tartjuk kárhoztatandónak. A színjátéki helyzet kényszerítő erejére utal a következő példa is. Arany A fülemile című verses anekdotájában Pálnak a bíróhoz benyújtott panaszát a költő harmadik személyben beszéli el:

Jogát, úgymond, ő nem hagyja,
Inkább fölmege a királyig,
Térden csúszva: de a füttyöt,
Mely az ősi diófáról jött,
Nem engedi, nem, halálig.

Jócskán növeli a szöveg szerepszerőségét, ha Pál első személyben fogalmazhat:

Jogát magyar csak nem hagyja!

Inkább megyek a királyig,
Térden csúszva, de a fűtyöt,
Mely az ősi diófáról jött
Nem engedem, nem, halálig!

Még egyszer: az effajta „társszerzősködéssel” csinján kell bánni. A próbálkozókat intse önmérsékletre, hogy kinek a szövegéhez elegyítik a magukét.

Teljességgel megengedhetetlen a metrum, a versláb megsértése, a verssor szótagszámának önkényes kurtítása vagy szaporítása. Sajnos akad az efféle ízléscímra példa. Előfordul, hogy a balladajátékok versdialógusaiból törlik az elbeszélőre utaló állítmányt. Arany: A walesi bárdok című műballadájának első strófája ellen követték el az alábbi merényletet:

1. HANG Edwárd király, angol király
 Léptet fakó lován.
2. HANG Hadd látom (...) mennyit ér
 a welszi tartomány.

A két szótagnyi „úgymond” -ot, ami a szöveg szerepszerű kezelésének akadályává vált, nagyvonalúan mellőzték.

Az epikus szöveg szerepszerűsítése

A tilalomfák kijelölése után most már bátrabban foglalkozhatunk mindazzal, amivel az adaptáló pódiumképessé teheti, feldúsíthatja a nem előadásra szánt művet.

A könnyebbség kedvéért különböztessük meg egymástól az irodalmi epika két szövegtípusát. Nevezük az egyiket **szerepszövegnek**, ide értve az ábrázolt esemény szereplőinek dialógusait, vallomásos reflexióit (gondolatait). A másik pedig legyen az egyetlen személyhez – többnyire az íróhoz – kötődő **elbeszélő szöveg**.

Az irodalmi epikus művekben ez utóbbi van túlsúlyban. Ha a szerzői szövegfelosztás nyomdokán állítanánk pódiumra egy mesét vagy novellát, úgy a narráció (verbális felidézés) hosszas passzivitásra ítélné a szereplőket. Szerencsés kivételt legfeljebb a párbeszédekkel zsúfolt elbeszélések jelentenének, és akadnak is, akik szerint ez a feldolgozhatóság kritériuma. Erre utal Berkes Erzsébet is, Hemingway-t ajánlva az adaptálók figyelmébe, minthogy novelláinak „minden jelentősebb mozzanata dialógusban jelentkezik” (Dramatizálási minták. NPI).

De valójában a kör jóval tágabb. Az adaptáló szabadon szabhatja át szerepszövegnek az elbeszélő szöveget, vagyis tehet úgy, mintha a mű irodalmi alakjáról lemaradt volna a szabatos szerepezési utasítás, amit tehát fantáziával, a szövegelemzésen alapuló következtetésekkel kell pótolni.

E dramaturgiai művelet legegyszerűbb formája az, amikor magát az elbeszélőt is szereplővé tesszük. E megoldással írói fogásként is találkozunk (ld. Dante: Isteni színjáték). De mint adaptáló módosítvány is jogosult. Amíg ugyanis olvasmányként a kétféle lehetőség egyenértékű, az előadásban a személytelen elbeszélő óhatatlanul érdektelen kívülállóvá válik. Ha viszont szövegét szerepszerűen értelmezzük, azonnal felerősítjük a közlendő jelenidejűségének érzetét.

Szerepszerű nyomatékot kap a narrálás, ha például egy mesét az Öregapó vagy az Édesanya szerepében idéztetünk fel. Petkó János: Csiribiri komédiák című gyermekdarabjában a mesélő egy vásári Kikiáltó, egy „cilinderes vagy bohócnak öltözött alak” (NPI). Szóda Sándor pódiumjátékában pedig (Boldizsár, Csiribiri komédiák. NPI.) a narrátor így mutatkozik be: „Itt vagyok, Halljátok? Itt vagyok! Szervusztok! Ja, hogy nem tudjátok ki vagyok? Ki lennék? Egy srác. Egész egyszerűen egy srác. Mint ti, meg a többiek, akik most otthon maradtak...”

További lehetőséggel szolgál az elbeszélő megkettőzése vagy többszörözése. E megoldással az adaptáló már mindenképpen túllép az irodalmi alapanyag javallatán, hiszen, mint emlékezünk rá, az epikus felidézés szükségképpen egyszemélyes. A narrátor szerepek szaporításával mód nyílik arra, hogy különböző, olykor konfliktusosan ellentétes szemszögből világítsuk meg a történeteket. (...) Más esetben a többnarrátoros előadásmód lehetőséget teremt arra, hogy az elbeszélői kívülállás játékvezetői ténykedésben kamatozzék. Z. Szabó László például ekként érvel a három Harlekin szerepeltetése mellett Csokonai Dorottájában (Így rendeztem. NPI): „A komédia kínálta a harlekinokat, csak éppen azt kellett eldönteni, hányat szerepeltessenek... Ekkor villant elő a hármas szám. Mint később – különösen pedig a próbák során – kiderült, igen nagy szükség volt ennyi szövegközlőre. Nemcsak azért, mert színesebb lett a Csokonai-textus, hanem a pergő cselekmény, a gyorsan változó helyzetek rengeteg kelléket igényeltek, és ezeknek a kellékeknek a színen történő mozgatása a három harlekinnal nagyszerűen megoldhatóvá vált, sőt, úgy tűnt: ezzel a történet ritmusa, elevensége csak nyert, a játék természetesebbé, folyamatosabbá vált.”

A többszemélyes narráció kézenfekvő határesetete a **kollektív elbeszélés**. A felidézés ilyenkor a játék valamennyi résztvevőjének közös feladata, aminek hol a tömegben (kórusban) személytelenül elvegyülve, hol onnan „szólistaként” kilépve, több-kevesebb szerepszerű önállósággal tesz eleget. Így adaptálja Arany A fülemile című verses anekdotáját Schwoy Györgyi (Csiribiri komédiák. NPI). Az előadói közösség nála egy falusi környezet tartozékait – a tulajdonképpeni díszletelemeket – személyesíti meg. A kórusból válnak ki szólistaként a Köcsögtartók, Kerítések, a Diófa ágai, tehát az örökös perpatvar szenvedő tanúi, de bekapcsolódik a történet felidézésébe egy pletykás Öregasszony is. Hangsúlyozni kell, hogy e narrátor szerepeknek nyoma sincs Aranyánál. A leleményes adaptáló ezzel éri el, hogy a játék szöveghű marad, minthogy sikerült Arany elbeszélő szövegét mindenestől szerepszöveggé formálni. Érdemes felfigyelni a szerepszerűsítés bravúrjaira, ahogy például következetesen a rosszmájú kiszólásokat adja a fullánkos nyelvű Öregasszony szájába:

KÖCSÖGTARTÓ 1-2.	Hajdanában, amikor még Így beszélt a magyar ember: Ha per, úgymond, hadd legyen per!
MIND ÖREGASSZONY	Hadd legyen per! (<i>gúnyosan</i>) Ami nem volt éppen oly rég. Majd később:
KÖCSÖGTARTÓK	Péter és Pál, tudjuk, nyárban Összeférnek a naptárban.
ÖREGASSZONY	Könnyű nekik ott szerényen Megárulni egy gyékényen.

És a legszellemesebb:

KÖCSÖGTARTÓK	De hogy a dologra térjek: Emberemlékezet óta Állott egy magas diófa.
DIÓFA 1. DIÓFA 2.	(<i>felső ágak</i>) Dísziül a Pál kertjének (<i>alsó ágak</i>) A szomszédba nyúlt egy ága. Melyet Péter...
ÖREGASSZONY	Minthogy róla A dió is odahulla, Bölcsen eltűrt.

E felosztásban már észrevehetően elkülönülnek a felidézők (narrátorok) és az esemény szereplői (a részlegesen megjelenített Péter, Pál, Bíró, Fülemile stb.). De arra is bőven akad példa, hogy a funkciók összemosódnak: az előadói közösség tagjai váltogatva narrálnak, illetve jelenítik meg az esemény egyes résztvevőit, akár mozzanatonként más-más szerepben mutatkozva. A közösségi előadásmód gazdag hangszerezésű remekeit alkotta meg Keleti István a Szkéné, majd a Pinceszínház rendező-dramaturgjaként. Elég talán műsorrendjükről az Aucassin és Nicolat című ófrancia széphistória, Petőfi: A helység kalapácsa, Arany: Jókai ördöge vagy Szécsi Margit: Eszem a gesztenyét című emlékezetes adaptációira utalni.

A fenti példákban az elbeszélő szöveg már az esemény résztvevőinek, a felidézett szereplők, szövegévé is átalakulhat. Sajátos lehetősége az epikus játékoknak, hogy amíg a teljes (drámai) megjelenítés esetében a szerepszöveg csak első személyes lehet, a részleges megjelenítés megengedi a szerepszerű harmadik személyes önnarrálást is. A Fülemile bajt okozó kismadara is harmadik személyes szerepszöveget „énekel” Péter és Pál gyönyörűségére. Tanulságos idézni az egész jelenetet:

KÖCSÖGTARTÓK	Történt pedig egy vasárnap Hogy (<i>a Fülemilére mutatva, aki betipeg a Diófa 1-2 elé</i>) a fent írt fülemile
MINDENKI	Ép' a közös gallyra üle, (<i>ijedten, csodálkozóan</i>)
KERÍTÉSEK	Ép' a közös gallyra üle! Azt szemelvén ki oltárnak Honnan istent jókor reggel Magasztalja szép énekkel.

FÜLEMÜLE	<i>(eddig tükörbe nézést, cicomázást imitált)</i> Megköszönve a napot Melyre, ím, felvirradott. A sugárt és harmatot, A szellőt és illatot <i>(A Diófa 1. bal, a Diófa 2. jobb karjával megsimogatja a Fülemile haját.)</i> A fát, amelynek lombja zöld, A fészket, hol párja költ. <i>(Hol Pétert, hol Pált csábítgatva, kik áhítattal figyelik.)</i> Az örömet, mely teli Szívecskéjét elteli; Szóval, ami benne él S mit körében lát, szemlél, Azt a pompát, fényt és színt, Mely dicsőség ÖREGASSZONY <i>(gúnyosan, irigykedve)</i> Semmi kétség Ő érte Jött létre. FÜLEMILE <i>(mérgesen, toppantva)</i> Csupán ő érette, mind!
----------	--

A szövegfelosztás „támadhatatlanul” következetes, és éppen azt a kettősséget aknázza ki, ami a pódiumi műfaj legfőbb vonzereje. A Fülemile szövege ugyan múlt idejű, de szerepszerűségében, mint a mádárscicsérgés „magyarra fordítása” jelen idejűnek is hat és kiemelődnek jelen idejű akcióként értelmezhető elemei, például a konfliktus az Öregasszonnyal stb.

Az önnarrálás egy sajátos formája jön létre, ha a szereplő harmadik és első személyben felváltva beszél önmagáról, vagyis a szereplő ugyanannak a figurának demonstrátora (megmutatója) és megszemélyesítője is egyben. Ilyen szerepezzéssel készült Heiner Müller: Horatius című epikus oratóriuma a KKME előadásában. Íme egy részlet a forgatókönyvből:

I.	S így szólt a babérhordozó:	(önnarrálás)
	Érdeme kioltja bűnét.	(szövegidézés)
II.	S így szólt a bárdhordozó:	(önnarrálás)
	Érdemét bűne kioltja.	(szövegidézés)
I:	És megkérdezte a babérhordozót	(önnarrálás)
	Végezzük ki a győztest?	(szövegidézés)
II:	És megkérdezte a bárdhordozó:	(önnarrálás)
	Dicsőség övezze a gyilkost?	(szövegidézés)

E módszer könnyen rokonítható a brechti epikus dramaturgia követelményeivel. (Köztudomású, hogy Brecht előírta színészeinek, hogy a próbaszakaszban harmadik személyben, az instrukciókat is elmondva dolgozzák fel szövegüket.) Használata épp ezért nem csak a közösségi előadásmódban indokolt. Az egyfelvonásos szerkezetű pódiumjátékok elidegenítő dramaturgiájára jellemző példát kínál több feldolgozás is. (Csehov–Bucz: Kokukk. NPI; Kazakov–Dániel: A zarándok. Mint mi, mindannyian. NPI)

A részleges megjelenítés nem verbális eszközei

Áttekintettük a szövegfelosztás azon módzatait, amelyek a felidézés, illetve a verbális részleges megjelenítés szolgálatába állíthatók. De ezzel még nem merítettük ki a lehetőségeket. Akárcsak a szájhagyományozó epikus játékok esetében, az irodalmi alapú pódiumjátékok is bevonhatnak az esemény ábrázolásába nem verbális, tehát színjátékos vagy látványelemeket.

Úgy tűnhet, hogy ezzel már áthágtuk a szorosan vett dramaturgia határait és a rendezés mezsgyéire tévedtünk. A valóságban azonban a játékterv szükségképpen együtt és egyszerre tartalmaz dramaturgiai és rendezői megfontolásokat, pontosabban mindkettő ugyanannak a művészi látomásnak egy-egy, egymástól elválaszthatatlan oldala. Debreczeni Tibor Bevégezetlen ragozás című Örkény-műsorának műhelygondja-it ismertette tapint rá a lényegre. A munkafolyamat egy adott pontján: „...a szerkesztő átváltozott olyan

rendezővé, aki egyszersmind dramaturg is. A legtöbb esetben ugyanis a **képformálás dramaturgiai beavatkozást kívánt**. Az eredeti novellát a játék kívánalmainak megfelelően alakítani is kellett. Ne feledjük: nem játékra szánt művekből kellett színjátékot formálni” (Így rendeztem/II. NPI). Debreczeni mindjárt példát is szolgáltat e műveletre. A Nézzünk bizakodva a jövőbe című egyperces nem pusztán szerepszöveggé alakult, hanem a szerkesztő **szituációba helyezi**. „Az epikus egypercest átalakítottam szónoki beszéddé... A szónok köré lelkes tömeget is kerekítettem: A tömeg hevül, bokázik, éljenez, visszhangzik, elérzékenyül. Jelszót és táncszót is adtam a szájukba, illetve annak ható dalrészletet. (Elterjed az ikes ige / rózsaszínbe gyere ide / Recece, recece / ha megérik fekete.) Ezek a szövegek szakítják meg a Szónok beszédét, színes kendőt lobogtatnak, dobálnak..., s mindez extatikus hejehujába csap...”

Vagy elemezzük Leszkovszky Albin A három gróffiu című pódiumi mesejátékának indító jelenetét. A szerkesztő, hogy valószínűsítse a tömeges szerelmi vallomásokat, egy báli szituációba helyezi a szövegeket, ahol is az efféle a legteljesebb természetességgel eshet meg.

Mindkét példánkban a dramaturg a szerepszövegeket csak a szituáció „féloldalas” mozzanataként veszi figyelembe, amelyből a teljes szituáció – akár utal erre az irodalmi alapanyag, akár nem – megglehetős művészi szabadsággal következtethető ki, és színjátékos eszközökkel részlegesen megjeleníthető. (A rendezői-dramaturgiai szabadság annak köszönhető, hogy ugyanaz a szöveg igen eltérő helyzetekben is valószínűként hangozhat el.)

Nincs akadálya annak sem, hogy maga az Elbeszélő is konkrét helyzetbe kerüljön, tehát érzékeljük, hogy mi készteti az esemény felidőzésére. (Erre irodalmi példa is akad, elég talán a fejével játszó Seherezádera utalni az Ezeregyéjszaka meséiben.) A Szenzációk vására című pódiumjátékban (A szó – tett! NPI, szerkesztő: Lázár Magdolna) egy sajtókonferencia szituációja teremt lehetőséget arra, hogy E. E. Kisch riportjai elhangozzanak. Isakevic: A Pillanat című pódiumjátékában (Hat köpeny. NPI) pedig a narrátor elesett bajtársainak hús-vér emlékvíziójával szembesül, és a túlélők nevében mintegy nekik gyónja meg: mi történt haláluk után, hogy kínzó lelkiismereti gyötrődéseitől végre megszabaduljon. És persze ide sorolhatók mindazok a „közösségi” produktumok is, amelyekben a felidézést a színházjátszás ürügyén kezdeményezik (Petkó: Csiribiri komédiák). Az eredmény azonos: a részleges megjelenítést a szerepezés mellett a jelzett színészi játék is segítheti.

Ugyanakkor a modern pódiumjátékokban is felbukkan a színészi játéktól független képi tárgyiasulás módszere. Vetített filmet és diát használ például Éless Béla az események részleges megjelenítésére Karikás Frigyes: Ádám Juli című novella-adaptációjában (Hat köpeny. NPI). A látványelem nem díszlet, nem a környezetet érzékelteti, hanem kifotózott demonstráció, mint a középkori képmutogatás műfajában. Ugyanígy használta a képi elemet Horváth Árpád egy Maupassant novella, a Rendjel pódiumi feldolgozása során (Játék a pódiumon. NPI). A demonstráció eszköze egy nagyméretű mappa, amelyre a kispolgár által annyira áhított kitüntetés van különböző karikaturisztikus megoldásokkal felrajzolva. A Mesélő így kezdi a történetet: „A hivatalos közlöny jelentette, hogy Sacrament urat kivételes szolgálatai elismeréséül a becsületrend lovagjává nevezték ki. Vannak emberek, akikben már születésük pillanatában erősebb egy-egy ösztön: valamilyen elhivatottságot hoznak magukkal vagy egyszerűen egy vágyat, amely felébred, mihelyt beszélni, gondolkodni kezdenek.”

A fenti szöveggel a Mesélő a mappa első oldalára lapoz, ahol is egy pólyásbabát formázó megfordított kitüntetés – mintegy az eseményeket irányító rögeszme – látható. A részleges megjelenítést szolgáló képi elem testet ölthet az elbeszéléssel párhuzamos élőképből vagy némajátékban is. Mészáros Tamás Brandys: Levelek Z. asszonyhoz című írásának pódiumi változatában él például ezzel a megoldással (A tettes ismerős. NPI). Az Utazó emlékeit öt Alterego jeleníti meg pantomim-betétekkel.

A felidőzés és a részleges megjelenítés viszonya

Eddigi gondolatmenetünkben úgy tűnhet, hogy az epikus játék annál jobb, minél gazdagabb lehetőséget kínál a megjelenítésre, illetve – ami ezzel egyet jelent – minél inkább kiküszöbölhetővé teszi az elbeszélő mozzanatokát. Különösen az ún. egyfelvonásos szerkezetű pódiumjáték tűnhet a teljes dramatizálás csökevényes formájának. Valójában nem ez a helyzet. A pódiumjáték autonóm műfaj, amelynek ábrázolási lehetőségei egyszerre szűkebbek, de bővebbek is a drámáénál.

Annyi bizonyos, hogy a felidőzés és a részleges megjelenítés nem egyforma erővel hat a befogadóra. Az alapvető a megjelenített mozzanat: a felidőzésnek kiegészítő funkciója van. Ebből következik, hogy a felidőzés nem pótolhatja a részleges megjelenítést. Az esemény dramaturgiailag lényeges mozzanatai el-sikkadnak, ha csak a szó látomáskeltő erejére bízunk a közlést. Ilyen kényszeredettnek tűnt az Üssed, üssed botocskám című népmese egy feldolgozása. A főjelenetet, amikor is a bűvös bot „önműködően” elfenekli az ellenséget, csak az Elbeszélő idézi fel, de – alkalmasint szcenikai ötlet hiányában – a részleges megjelenítés elmarad, a hiányérzettel csökkentve a néző gyönyörűségét.

Kíséreljük meg áttekinteni, mikor tágítja viszont az elbeszélő szöveg az ábrázolás lehetőségeit!

Pótolhatja a narráció mindazokat a közléseket, amelyeket egy drámában a tárgyi környezetnek (díszlet, jelmez, maszk stb.) kell hordoznia. A szó keltette fantáziakép olykor a legmívesebb színpadképen is túltesz, ezért fordult e megoldáshoz gyakran Shakespeare még drámaiban is. Ez a funkciója például az elbeszélő mozzanatoknak a már említett Dorottya-pódiumjátékban. A harlekinek így konferálják be a farsangi szánokat és hölgy utasait:

– Ahá! –... Itt jön egy szán, s benne két zsana.

Dorottya az egyik, egy öreg kisasszon,
ki méltó hogy reá örök párta asszon.

– Úgy pislog behullott szeme két tájéka,
mint a kocsonyába fagyott varrasbéka.

A vénség kiverte puderral hajait,
kitördelte kettőn kívül a fogait... stb.

Ugyancsak közlő funkcióról beszélünk, ha az elbeszélő szöveg az idő múlását vagy a helyszín változását érzékelteti, de akkor is, ha a történeteket megvilágító mellékmozzanatokról (pl. előzményekre) utal. E lehetőség teszi rendkívül mozgékonyá az epikus játékokat. Így tudja a színház varázsát egy szobában is megteremteni. De e módszernek dramaturgiai haszna is kézenfekvő. Nincs szükség az előzmények nehézkese beépítésére a játék expozíciójába, bármely alaphelyzet könnyedén felvázolható, a rejtettebb összefüggések megvilágíthatók. Ugyanakkor megint nyomatékosan figyelmeztetni kell arra, hogy a szóbeli közlés lehetősége terjedelmileg erősen behatárolt, a közönség a felidézett mozzanatokra kíváncsi, és ha felesleges információkkal terhelik – bármennyire értékes irodalmi szövegről van szó! – óhatatlanul kikapcsol, unatkozni kezd.

Jelentős szerepet játszhat a narráció a szereplők, illetve az Elbeszélő(k) belső világának feltárásában is. E fogással – a monológok, félrék formájában – a dráma is él, de minthogy a reflexió óhatatlanul megszakítja a cselekményt, csak bizonyos színjátéktípusokban érezzük indokoltnak. Az epikus játék szereplője azonban szabadon ötvözheti az ábrázoló és kifejező mozzanatok, vallhatja meg érzéseit, véleményét, kezdeményezhet közvetlen kapcsolatot a közönséggel. (Hiszen az epikában a „negyedik fal” képzelet sem merülhet.) Az epikus irodalmi művek bőven tartalmaznak olyan elemeket, amelyek az esemény vagy egy adott mozzanatának lírai reflexiójaként használhatók. Így – fejti ki Debreczeni Tibor és Rencz Antal A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiájában – „...mód nyílik a szerep és az események értékelésére.” A szereplő – mintegy kilépve a szerepből – közvetlenül véleményezve a játékot, megjegyzéseket tehet a közönség felé. Az **ábrázolás** (megformálás) **mellett**, tehát egy bizonyos **kifejező funkciót is betölthet**. Az élmény, a gondolatiság az ún. eszmei mondanivaló szócsöve lehet a szereplő. Kazakov A zárándok című elbeszélésének Dániel Ferenc készítette pódiumi változatában a vándor-szerzetes sorra közli a közönséggel benyomásait, hangulatváltásait, tehát a lírai vallomásosság kifejező erejével támogatja meg a faluba érkezés ábrázolását.

– (Körülszimatol.) Megint más illatok. Kihűlt fű szaga. Por szaga. Somkóróé. Mézes cickafark. És gyantaillat... Sötétedik... Eh, nem szeretem az éjszakát! (Elindul, botjával minden lépésnél ütemesen kop-pant, csizmája is dobban. Néha meggörnyed a magánytól. Míg halad, valamit dúdolni kezd, de dal nem sikeredik belőle. Elhallgat, majd kicsit újra kezd, megint abbahagyja. Megáll, körülnéz.) A zárójeles mondatok természetesen játékinstrukciók!

Az esemény-mozzanat lírai reflexióját a szerkesztő oly fontosnak tarthatja, hogy amennyiben az irodalmi alapanyagban nem talál megfelelő szöveget, kölcsönveheti, átplántálhatja más művekből, többnyire lírai alkotásokból (versek, dalok) is. Ezt a dramaturgiai műveletet nevezzük **applikációnak**. Így készült például a Dévényi–Keleti Sásdi riport vagy Bor Ambrus Szelvénkö című játéka. E dokumentarista művekben a riportalanyok nemtörődömségét leplező mellébeszélésre reflektált a Tüztánc-antológia költőinek társadalmi felelősségérzetet sugárzó lírája. Az applikációval a szerkesztő mintegy közvetlenül fejezi ki az ábrázolt mozzanat lényegét, segíti a befogadó érzelmi azonosulását. A már említett A pillanat című novella-adaptáció is ezzel a módszerrel él. Az esemény főszereplő-narrátora, akit a véletlen ment meg a haláltól, visszaidézi, hogyan ismerte fel a srapnel-szaggatta húscsapatokban bajtársainak maradványait. Az emlékképet Matej Bor Találkozás című versének egy szakasza mélyíti ki, vagyis a lírai mozzanat ugyanaból a jugoszláv háborús irodalmi körből vétetett mint a novella.

ÉNEKES A füre tettem / szétszórt koponyád a szótan / borzadva, hosszasan rámeredtem / Hol van szemeidből a fény? / Hol van a mámor forrása, a száj? / Két üreg, rettentő sivár / vicsorog felém? / Te voltál ez? Nem, nem lehet! / Te szívem mélyén rejtezel/ itt a halál nem érhet el/ itt van a te szemed.

Míg az eddig említett megoldások a drámai ábrázolásban is előfordulhatnak, akad egy igen izgalmas lehetőség, amivel kizárólag a pódiumjáték élhet, és amit jobb híján **plánszerű figyelemirányításnak** nevezhetnénk. A kifejezést a filmművészetből kölcsönöztük. A film kamerájának van meg az a lehetősége, hogy a teljes képből „kifotózza”, premier plánba nagyítsa ki a részletet, és ezzel a néző figyelmét a legkifejezőbb mozzanatra irányítsa. A pódiumjáték dramaturgiájában is a részleges megjelenítés totálképéhez az Elbeszélő odaillesztheti a verbális látomás keltette premier plánt. Bicskei-Sánta Nácik című novella-adaptációjában is e módszert alkalmazza a megjelenített mozzanat drámaiságának fokozására. A szökevényeket üldöző náci katonák maguk elé parancsolják az Öreg Pásztort.

I. NÁCI	Láttál valakit?
ÖREG	Nem láttam senkit.
II. NÁCI	Azt kérdeztük: láttál-e embert errefelé?
I. NÁCI	Gyere közelebb!
	<i>(Az Öreg megindul az I. Náci felé. Két lépés után megáll.)</i>
II. NÁCI	Még közelebb!
	<i>(Az Öreg most amilyen gyorsan lehet a II. Náci felé megy.)</i>
I. NÁCI	Még!
NARRÁTOR	Odament egészen a fegyveres csizmája elé.
	<i>A csizma hegyét látta, a kengyelt meg a füvet.</i>

A jelenetet a csúcspontján megszakító elbeszélői közbevetés a közönség figyelmét a teljes színpadképről az Öreg brutálisan korlátozott látómezejére szűkíti.

E példa már átvezet a felidézés és megjelenítés párhuzamosságának ingoványos kérdéseire. Már utaltunk rá, hogy a modern epikus játékokban felettebb együgyűnek hat, ha a verbális látomás és a játékban vagy képben tárgyiasult látvány „kétszer ugyanazt” mondja. Tehát ha például a narrátor közli, hogy XY „kezét zsebébe dugva fel-alá sétált a szobában” – és a szereplő ezt csakugyan el is játssza.

A Nácik fentebb elemzett mozzanatában nem fenyeget ez a veszély. Az Elbeszélő közlése ugyan teljes szinkronban van a látvánnyal, de egy olyan elemét emeli ki, amelyet a színészi játék színpadi körülmények között már nem képes érzékelhetővé tenni. (A film igen. Ezért is neveztük az eljárást filmszerűnek.) Az egymásra vonatkozás tehát teljes, de nem illusztratív. Ugyancsak indokolt a narráció egyidejűsége, ha a verbálisan felkeltett látomás teszi teljessé a jelzéses játék- vagy képi megoldásokat. Emlékezzünk Csokonai farsangi szánjára a vénkisasszony utasokkal! Nyilvánvaló, hogy a támlájukra fektetett székek csak Harlekin szavaira válnak jelzésből igazi, felcícomázott szánkókká.

Érdekes megoldások születhetnek, ha a dramaturg-rendező valamiféle ellentétbe állítja a felidézést és a megjelenítést. Az eljárás elvi alapja az, hogy az eseményt az Elbeszélő csakis a saját szemszögéből, tehát szubjektíven idézheti fel, és ez nem feltétlenül esik egybe az esemény valóságos lefolyásával. A játéktervben a narráló közlések képviselik a szubjektivitást (az egyedi emlékképet), míg az esemény a részlegesen megjelenített mozzanatokkal cáfol rá. Az egymásra vetítés többnyire komikus-parodisztikus hatású: (Például a narrátor egy szerény vacsora emlékeit idézi, miközben a játékosok hatalmasan lakomáznak.)

DRÁMAI ALAPÚ ESEMÉNYÁBRÁZOLÁS

A múltban lezajlott, zárt kimenetelű eseményt totálisan a dráma jeleníti meg. Megközelítésünk értelmében az a fogalom magát az előadást jelöli, a drámairodalmi mű – a maradéktalanul dialogizált epika – csak alapja a jelen idejű reprodukciónak. Arra is utaltunk már, hogy a színjátékos ábrázolás nem kötődik feltétlenül a drámairodalmi közvetítéshez, a bemutatandó eseményt mint mintát őrizheti, tárolhatja – akár az epika esetében – a szájhagyomány, illetve az egyéni vagy kollektív emlékezet. (Lásd az olasz autodrámát!)

A legtöbb dramaturgia, tekintve, hogy a hivatásos színház a drámairodalomra épül – nem vagy alig vesz tudomást ez utóbbi lehetőségről. (Talán az egy commedia dell’arte-t kivéve.) Az amatőr színjátéktípusok viszont, különösen a gyermekszínház ágban, az irányban feltűnően nyitottak. A. M. Shaw így ír erről A gyermek és a dráma összetartozásáról című tanulmányában (Gyermekdramaturgia. NI): „A drámaértelmezett jelenségek skálája... az állandósága és újra meg újra mérlegelhető volta miatt leg-tárgyiasabb formának tekinthető irodalmi műtői egészen az élettől már meg sem különböztethető élményig terjed.”

Tekintve a probléma fontosságát, terjesszük ki vizsgálódásunkat a kissé félreeső területre is!

A rögtönzéses megjelenítés

A közvetlen – nem irodalmi – színjátékos megjelenítés főképpen az úgynevezett kreatív, improvizált drámák során jön létre. A rögtönzés ez esetben elsősorban a dialógusok szövegére vonatkozik. A spontán szövegalkotás célja, hogy a gyermekszínjátész ne kényszerüljön a hiteltelen szajkózásra, az élményfedezetet nélkülöző iskolás tolmácsolásra, vagyis; hogy a saját szókészletét, élet- és helyzetismeretét aktivizálja. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy hasonló okból élnek a szövegrögtönzéses módszerrel a felnőtt színjátékosok vagy olykor a színészek is, nevezetesen, ha a játék személyes hitelét kívánják szembeötlővé tenni. Hivatkozhatunk a Stúdió K Lakótelep című projektjére vagy Peter Brook US című produkciójára, aminek szöveganyaga a színészek politikai véleményeiből formálódott ki.) A kreativitás, tehát az alkotókészségek teljes felszabadítása érdekében a szónak, a szövegnek együtt kell születnie a mozgással, a játékkal, vagyis a rögtönzés esetén a verbalizálás is, mint egyik – ha nem is a legfontosabb – színjátszói képesség kerül felhasználásra. (Megint csak zárójelben: mint a commedia dell'arte színházában.)

Vagyis a szövegrögtönzés egy töről fakad a játékrögtönzés lehetőségével. Rybarik plasztikus definíciója szerint: „Az improvizáció olyan cselekvés, ténykedés, amely előkészület nélkül jön létre, pillanatnyi gondolat, hangulat vagy megérzés eredménye” (Gyermekdramaturgia. NI). Ha pedig a szereplő nemcsak azt mondja, hanem azt is csinálja, ami a pillanat ihletében az eszébe jut, ha éppen ezt a kötetlen ötletességet tekintjük a legvonzóbb értéknek – mennyiben követheti a megjelenítés a múlt idejű „minta” fordulatait? Még világosabban vetődik fel ez a probléma akkor, ha nincs eleve köztudott mese (sztori), ha valaki útjára indít egy történetet, amit az előadói közösség tagjai tetszésük szerint szöhetnek, formálhatnak tovább.

A pusztán szövegrögtönzéses módszer esetében nincs okunk kételkedni a múlt idejű minta jelenlétében. Gondoljunk csak a már többször hivatkozott Toldira, a kreatív játéknak ajánlott Lúdas Matyi-sztorira stb. E példákban nem improvizált, fix mesefordulatokat tölti ki az improvizált, tehát keretek között tartott spontán szöveg. Bővíthet a rögtönzés bizonyos, az esemény menetét befolyásoló epizódok improvizációs beillesztésével is. (Például a vásárlás jelenet Debreczeni Tibor Lúdas Matyi kanavaszában. Csiribiri komédiák. NPI)

Érdekes, felemás megoldás tanulmányozására ad lehetőséget egy március 15-i életkép, amelyről Mezei Éva számol be (in: Debreczeni: Játék a pedagógusokkal. NI). A tanulók szimultán színpadot építettek, amely sorban Táncsics börtönének, a Landerer nyomdának és a Múzeumkert lépcsőjének szolgált. Itt játszották le a nap eseményeit „ismereteik és elképzeléseik” alapján. Nyilvánvaló, hogy ismereteikben ott élt a múlt idejű, zárt kimenetelű esemény minden lényeges mozzanata, sőt, tanulmányaik alapján a szöveganyag egy része is (Tizenkét pont, Nemzeti dal). Ezen belül szabadon csaponghatott alkotó fantáziájuk, például Táncsics börtönőrének ártalmatlanná tevésében, a nyomdászok és a márciusi ifjak párbeszédanyagának megteremtésében stb.

És mi a helyzet a teljes mértékben fantáziált rögtönzések esetében? Amikor a sztori fordulatai is a spontán alkotókedvnek vannak alávetve? Vajon beszélhetünk-e esetünkben egy múlt idejű esemény megjelenítéséről?

A válaszadásnál figyelembe kell venni, hogy a reprodukivitás a művészi igényű, a közönséggel való találkozás szándékával készült eseményábrázolás követelménye. Az **alkalmazott dráma** éppen terápiás, pedagógiai, szocializáló célja érdekében spontán, nem reprodukív megnyilvánulásokat keres. Az alkalmazott dráma területén a rögtönzés minden esetlegessége, sőt olykor logikátlansága, képtelensége is fontos tudósítást tartalmazhat. A művészi célú rögtönzés viszont ki kell hogy állja az esztétikai igények terhelőpróbáját. Az improvizáció nem az előadás, hanem a felkészülés, a próba munkamódszere. Megközelítés, amely a mesét éppen úgy, mint a dialógusokat a bemutatóra már fixálja, illetve a további csiszolás jobbra korrekciós jellegű. Így rögzül a rögtönzés Gabnai Katalin Aki bújt, aki nem című gyermekprodukciójában vagy a budapesti Tisztiház gyermekegyüttesének vállalkozásában (Persze ez csak játék – Szakall Judit rendezése).

Vagyis azt mondjuk, hogy a szabadon kreált mesét (sztorit) mint múltbeli eseményt a kollektív emlékezet próbáról próbára, fokról fokra, olykor zsákutcába tévedve-kilábolva közelíti meg (ki így, ki úgy „emlékezik” a maga szerepére, tevékenységére), és a munka addig nem zárulhat le, amíg az előadói közösségben a teljes egyetértés a megjelenítendő esemény lefolyásáról létre nem jön.

Bizonyos színjátéktípusokban az esemény alakulását a közönség magatartása, aktivitása is befolyásolhatja. A produkció nyitott, amennyiben helyt ad a néző szurkolói kíváncsainak, esetleg azt is lehetővé teszi, hogy szereplőként lépjen a játék menetébe. (Rózsa és Ibolya. Gyermekjátékszín. Schwajda: Nincs többé iskola. NPI, SZKK. 238.) Úgy tűnik, hogy a zárt kimenetelű eseménymintáról ez esetben végképp nem beszélhetünk, hiszen a néző így spontán rögtönzésre készíti a színjátékoszt és szereplőként maga is kiszámíthatatlanul rögtönöz. Valójában nem ez a helyzet, a rögtönzés szabadsága meglehetősen behatárolt.

Vagy csak azokon a dramaturgiai pontokon szabad a közösség közreműködéséért folyamodni, amelyeken a cselekmény sodra már kijelöli az aktivitás egyetlen lehetséges medrét (például Rózsa és Ibolya elrejtése a közönség sorai között a Boszorkány előtt), vagy olyan egyenértékű alternatívákat kell választásra felajánlani, amelyek megjelenítésére az előadók a próbák során már felkészültek. Pörtlner Összerakódsi (SZKK 72. sz.) című krimijátékában például a közönséget bevonják a zongoratanárnő gyilkosságának felderítésébe, majd a négy megírt, különböző tettesre bizonyító változatból azt kell eljátszani, amelyre a legkevesebben gondoltak. A közönség magatartásától függően két – polgáriasan ellentétes – végkifejletre próbált a Térszínház Urasima című japán mesejátéka is.

Alkotó dramaturgia. Drámajáték és színjáték

A kollektív emlékezeten alapuló rögtönzés nem feltételezi, hogy a színjátszók autonóm esemény- vagy dialógusalkotók, a próbavezető (rendező) beavatkozhat, és be is kell avatkozni az esemény rekonstruálásának folyamatába. Ezt a tevékenységet, amelynek során a rendező készíti, javítja, válogatja, összefoglalóan: egy majdani előadás szemszögéből szervezi a felkínált esemény-mozzanatokat nevezzük **alkotó dramaturgiának**. Az elnevezés arra utal, hogy a dramaturgiai feladatok nem az írott műhöz, hanem a színészi alkotófolyamatához kapcsolódnak. A dramaturgiai igényeket, ugyancsak rögtönözve, szüntelen kölcsönviszonyban a színészi improvizációval, attól elválaszthatatlanul kell érvényesíteni.

Megint hangsúlyozzuk, hogy a beavatkozás csak az előadásra szánt, művészi célú rögtönzésben szükséges. Minden más esetben a művészi logika zökkenője fontos tünet, adaléka a pedagógiai, terápiás stb. diagnózisnak, tehát céltalan kozmetikázni!

Felvetődhet a kérdés: miben különbözik a dramaturgiai inspiráció (befolyásolás) a rendezői instrukciótól? A határvonalat nem könnyű meghúzni, talán arra utalhatunk, hogy az alkotó dramaturgia a **mitre** összpontosít. A szereplő spontán játékkedve rostálatlanul juttatja felszínre a legkülönbözőbb élettényeket. „Fontos tisztában lennünk azzal – figyelmeztet A. M. Shaw –, hogy bár a rögtönzött dráma spontán párbeszéd és cselekvés révén jön létre, a rögtönzött beszéd és cselekvés önmagában még nem jelent drámát.” Az alkotó dramaturgiának éppen a plasztikus drámaiság igényét kell a művészi rögtönzéssel szemben támasztania. Úgy kell formálnia, strukturálnia a mesét (sztorit), olyan zárt kimenetelű eseménymintát kell közmegegyezéssel kialakítania, amely gazdag lehetőséget biztosít a cselekményszerű és színszerű eseményábrázolásra, ennek már felsorakoztatott követelményeivel.

Kövessük végig az alkotó dramaturgiai folyamatot egy konkrét példán, amelyet ugyancsak A. M. Shaw idéz. Két tanítványa 10-12 éves gyerekekkel egy hajótörés eseményeit játszatta el. A történet során egy repülőgép egy lakatlan szigetre zuhan, de utasai, a gyerekek életben maradnak. Az improvizációk a közös mentőtevékenységek körül forogtak: meggyógyították a sebesülteket, élelmet gyűjtögettek életük fenntartásához, majd átalakították a bútorokkal jelzett repülőgéproncsot tutajjává, és felkészültek a hazaindulásra.

E jelenetek szűzsége érdekes társasjátékot, úgynevezett **drámajátékot** tesz lehetővé. A „hajótöröttesdi” egyetlen füzérre fűzi fel az orvoslás, vadászat, gyűjtögetés, főzés stb. kollektív helyzetgyakorlatait, ami nyilván a játéktevékenység örömeivel ajándékozza meg a résztvevőket.

De a drámajáték még nem színjáték! A helyzetgyakorlatok a játékból kirekesztettek – a közönség számára nem elég érdekesek, minthogy a játék számos mozzanata a kívülálló számára nem elég plasztikus. A társasjátékokban ki-ki magának rögtönöz: formálja szerep-egyéniségét, fejezi ki indítékait, viszonyát a többiekhez stb. Mindennek nem szükséges nyilvánvalóan kifejeződnie, elég, ha a résztvevők maguk érzékelik. Ha viszont a rögtönzés a színjáték igényével lép fel, mindennek a produkcióban tapasztalhatóvá, tagolttá, artikulálttá kell válnia.

A hajótöröttesdiben ez a színjátékos váltás a konfliktus „betáplálásával” vált lehetővé. A cselekmény bonyolódása során egyszer csak kiderül, hogy nem mindenki jutott a tutaj fedélzetére, egy kislány, Linda a szigeten maradt. „Felfüggesztették az indulást. Mondták Lindának, hogy szálljon fel a tutajra. Linda a fejét rázta. Nem. Kérlelni kezdték. Megtagadta.”

Az új, konfliktusos alaphelyzet egyfelől kiélezte a megjelenítés nyitottságát, másfelől ábrázolhatóvá tette a szerepeket: ki kicsoda, mi készíti a hazatérésre, milyen egyéniség stb. A játék vezetői azt sugallták a szereplőknek, hogy vitassák meg, mi a teendő. A vélekedések efféle szövegrögtönzésekben csaptak össze:

- Haza akarok jutni!
- Én is, de nem mehetünk nélküle!
- Ha Linda nem akar velünk jönni, az az ő baja!
- De meg fog halni.
- Azt hiszem, hogy jobb, ha itt maradunk.

- Akkor mindannyian meghalunk.
- Mindenkinek meg kell halnia egyszer.
- Kötözzük meg és vigyük magunkkal!
- Az nem tisztességes dolog! Stb.

A spontán véleménynyilvánítások, cselekvéstervek, a Lindát befolyásolni szándékozó magatartások most már a játszó kilétének, motívumainak stb. gazdag ábrázolására nyújtottak lehetőséget. De ez a forrás is hamar kiapadt. Linda nem hajlandó elhatározását megindokolni, ha makacsul hallgat, úgy végül is patthelyzet alakul ki, a cselekmény leáll. Ezért a játék irányítói rávezették a gyerekeket, hogy a megoldás kulcsa Linda szóra bírásában van. Erre Linda kiböki, hogy víziszonya van.

- Félek, hogy beleesem és megfulladok.

Ez a gyerekek által leküzdhető problémának tűnik. Azonnal a cselekményt előre mozdító javaslatok hangzanak el:

- Ide ülhetsz a legközelepre!
- Én jól tudok úszni.
- Vigyázni fogunk rád, Linda!

Shaw így ecseteli a megoldást: „Éljenezbe törték ki, amikor Linda lassan felkászálódott a tutajra, és ígéretükhöz híven, a tutaj közepén csináltak neki helyet, és vigyáztak rá.”

A drámairolalmi alapú cselekményábrázolás

A jelen idejű eseményábrázolás magasra törő művészi lehetőségei a színház 2500 éves története folyamán mindenekelőtt a drámairolalmi alapú színjátékban öltöttek alakot. A mi gondolatrendszerünkben ez annyit jelent, hogy a múltban lezajlott esemény drámairolalmi rögzítése (színdarab) a leggazdagabban tartalmazza mindazokat az információkat, amelyek a cselekményes megjelenítéshez, a nyílt kimenetek illúziójának felkeltéséhez szükségesek.

Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy amíg a rögtönzött dráma eseménysora a kollektív emlékezet egybecsengő „adataiból” hüvelyezhető ki, addig az irolalmi dráma eseményének hitele egyetlen személy, a költő, a szerző „tanúbizonyosságán” alapul. Ez a költői „tanúsítvány” szükségképp pontosabb, részletesebb, árnyaltabb, mint a rögtönzőké. A rögtönzött dráma még beérett, reprodukív állapotában is tele van esetlegességekkel, és ezek közé tartozik – bizonyos határokon belül – a dialógus, a szöveg is. Az irolalmi dráma írott formájában is műtárgy, épp ezért kevésbé alakítható: szövege, dialógusanyaga éppen a megfogalmazás művészi igénye következtében stabil, gyakran „érinthetetlennek” nyilvánított.

Kérdés azonban, hogy tartalmazza-e az írott dráma az egyértelmű megjelenítéshez szükséges valamennyi információt?

Közelítsünk e problémához is történeti módszerrel!

Amíg a drámaíró maga rendezte, állította színpadra művét, a kérdés fel sem merülhetett. Nagyjából a múlt század első évtizedéig, tehát Goethe és Schiller fellépéséig az írott dráma jórészt a színészek szerepkönyvéül szolgált, és az eseményre vonatkozó további információkat a felkészülést vezető Shakespeare, Lope de Vega, Molière stb. a próbák során közölte, vagy a színházi konvenció – például a ruhák, helyszínek, alapmozgások stb. vonatkozásában – egyértelműen megszabta. Az író azonban fokozatosan „kivont” a színházi alkotóműhelyből, és ezzel párhuzamosan vette át hatáskörét a rendező. Kapcsolatát az írott művel a drámaelemzés teremti meg: a szöveg elemzésével következteti ki, rekonstruálja az eseményt. Vajon eltér vagy eltérhet-e a rendezői látomás az ábrázolandó eseménytől, egyáltalán: mód van az egybevetésükre? Vagy ami ezzel a kérdéssel azonos: létezik az eseménynek egy optimális, legtökéletesebb rekonstrukciója, vagy több, másutt és máskor egyformán érvényes megjelenítésről kell beszélnünk?

A drámai szöveg többértelműsége

A XIX. század színházesztetikája még rendületlenül hitt abban, hogy a drámairolalmi mű szövege egyértelműen informál az ábrázolandó eseményről. Ebből következően a dramaturgiai-rendezői elemzés célját az írói információk leghívebb kihüvelyezésében keresték, hogy megtalálják azt az adekvát megjelenítési módot, amely a legközelebb áll, vagy szerencsés esetben tökéletesen fedi az írói elképzelést.

Ez a felfogás meglehetősen lehatárolt mozgásteret szabott a rendezőnek. Legfeljebb az írói „memória” hézagait tölthette ki azokkal a többé-kevésbé járulékos mozzanatokkal, amelyeknek közlésére az író már csak hevenyészetten fordított gondot. Minthogy ezek többnyire a látványelemek voltak, a rendezés tulajdonképpen kimerült abban a tevékenységben, hogy a szöveget az előadás vizuális hatás eszközeivel, mint a par excellence színházi kommunikációs csatornákkal feldúsítsa, felerősítse.

A XX. század alapjaiban kérdőjelezte meg a fenti módszert. A kételkedők szerint az úgynevezett kiegészítő (komplettírozó) mozzanatok nem feltétlenül felerősítik, hanem ugyanolyan joggal és eséllyel többértelművé tehetik a dialógus információit. Hamarjában hadd hivatkozzunk a Rómeó és Júlia zárójelenetére Major Tamás rendezésében. A Rómeó-előadások évszázados tradíciói szerint Capulet, Montague és a Herceg dialógus-szövege egyértelműen arról informál, hogy a szerelmesek teteme fölött végre kibékül a két ádázkodó család. És mit lát megjelenítve a kritikus, Molnár Gál Péter: „S a szülők talán mozdulnának is kezét adni egymásnak, de a felső színpadon, a kriptá lejáratánál ismét szembefeszülnek egymással a fölfegyverzett cselédek. A szerelmesek halála nem hoz megváltást a társadalomnak.”

Mármost „honnan vette” Major, hogy így és nem a hagyományos keretek között folyt le az esemény? Információt erre a szövegben nem talál. De az ellenkezőjére sem, mert Shakespeare, a már jelzett okból, csak a legszükségesebb játékasításokat rögzíti (meghal, kimegy stb.). S a szerzőt megkérdezni nem lehet, és nem is perdöntő utólagos, az irodalmi művön kívül eső állásfoglalása. Nem mondhatunk mást, mint hogy Major feltételezése egyik lehetséges értelmezése az esemény-mozzanatnak, amely, ha következetesen végigvitt, logikus zárata a cselekménynek, esztétikailag nem kifogásolható, és már nem az a kérdés, hogy rimel-e Shakespeare szándékaira, hanem csakis az, hogy itt és most milyen mértékben segíti a produkció befogadását.

A szöveginformáció többértelműségét kitűnően érzékelteti Baty, francia rendező kísérlete. Ő Molière **Képzelt beteg**ének ugyanazt a jelenetét (1. felvonás, 7. jelenet) ugyanazon színészekkel a szerepszüvegek jelentéktelen átcsoportosításával három különféle értelmezésben jelenítette meg. (...)

„...Egy fénnel elárasztott, XIV. Lajos korabeli kárpitokkal díszített nagy teremben, terjedelmes karosszékekben kővér ember ül, szemközt a közönséggel. Noha önmagát betegnek hiszi, virágos háziköntösében, fejére húzott sapkájában makkegészségesnek, sőt virulónak látszik. Még fiatal, csábító, elegáns felesége egy jegyzőt vezet elé, hogy végrendelkezzék. A jegyző jól szabott, fekete ruhájában igen csinosan fest. Mosolygós és ünnepélyes, látszik, hogy járatos mindazon praktikákban, amelyek segítségével törvénysértés nélkül értelmezgetheti a törvényt. Hivatalos szakvéleményt kíván adni, és úgy látszik, nem is sejti, hogy egy aljas manőver büntársává válik: annyira elvakítja a jogi finomságokkal való bűvészkedés gyönyörűsége. Mikor az asszony úgy tesz, mintha elérzékenyülne, a jegyző, akinek nincs vesztegetni való ideje, rászól: 'A könnyekkel még ráérünk, annyira még nem vagyunk!' És amikor a beteg szintúgy elérzékenyül: 'Ha meghalok, csak azt sajnálom majd, hogy nincs téled gyereke...!', a jegyző őt is félbeszakítja: 'Az még megtörténhet'. A beteg, mihelyt elszánta magát, felkel: 'De alkalmasabb lesz talán a dolgozószobámban', és közjegyző uramat megelőzve vonul ki gyengéd és mintegy anyáskodó felesége karján: 'Jöj-jön, szegény fiókám.'” (Illyés Gyula fordítása) Mosolyaival, bájolgásaival, színlelt gyengédségével „átejtette”, anélkül, hogy ezt „megjátsozta” volna.

Nos, semmi nem szól az ellen, hogy a Képzelt betegnek ezt a jelenetét ne vígjátékként, hanem bohózatként értelmezzük. Nagy, rikító színű spanyolfalak között találkozunk a léggömbszerűen dagadt, hatalmas, az egészségtől majd kicsattanó Argannal. Háziköntösén nagy virág- és lombminták, fején sapka helyett szalagcsokrokkal díszített hálósipka. A szőkefürtös Béline egészen fiatal, és kis szájának látszik. A jegyző igen jóképű, hasonlóképpen még fiatal, erősen kifestett férfi; szemmel láthatóan „benne van a pakliban”. Szakvéleménye alig érthető szóáradatból áll, ezzel akarja elkábítani az áldozatot, akit már amúgy is megszárdítottak a szék karfáján ülő asszony cirógatásai. Mikor a nagydarab ember azon szánakozik, hogy nincs gyerekük, a törvény embere, a háta mögött, átöleli a kacarászó és engedékeny Béline-t: „az még megtörténhet”. Béline zajosan zokog fel a testamentum minden cikkelye hallatán, csak épp annyi időre hagyja abba, hogy tisztán megértse a szóban forgó összegeket. És mikor magával cipeli Argant, a kimenetelt viharos ölelések szakítják meg, hogy a jelenetet végül a küszöbön a cinkosok cinikus összekacsintása fejezze be.

Most pedig képzeljenek el egy faburkolatos félemeleti lakást, a szürke nap világossága bágyadtan szivárogoz be a homályos ablaküvegeken, és a karosszékekben, a paraszak vörös fényétől izzó kályha mellett szegény ember kuporog fázósan, szürke háziruhába burkolózva. Betegsége kétségkívül azokhoz az idegi eredetű bajokhoz tartozik, amelyeket, mert névtelenek, mindenki képzeltnek vél. Az orvosok, anélkül, hogy ők maguk is hinnének betegségében, üldözik, és fejőstehénnek használják. Felesége, ez a már érett, festett hajú, vastagon púderezett asszony tudja, hogy ez az utolsó esélye: vagy megkaparintja a szegény fickó végrendeletét, vagy bele kell nyugodnia a nyomorba. Magasan csukott, barnásfekete taftruhát visel, és szalagos főkötője alatt olyan tisztességesnek látszik, mint maga Madame de Maintenon.

A jegyző sovány öregember, páróka nélkül, kerek szemüveget visel, keze régi zsebmetszőre vall. Kopott ruhája még az elmúlt korszak bélyegét hordja magán, sőt, mintha a lábát is húzná – persze, hiszen gályarab volt. A jelenet félhangon játszódik, a törvény embere időnként célzásokat mormol, Béline pedig feszült és gyűlölködő arccal ádázul mosolyog valahányszor Argan rápillant. Ugyanígy kidomborítja

Argan kegyetlenségének undorító voltát is, aki hajlandó mindenből kiforgatni családját, és iszonyú cinizmussal kérdezi: „Mit tegyek eszerint, hogy a vagyonomat ráhagyhassam, kérem, a gyermekeimet pedig kizárhassam belőle?” Elérzékenyül: „Ne marcangold a lelkem, mindenségem.” És mikor a jegyző, fuldoklását látva sürgeti: „A könnyekkel még ráérünk, annyira még nem vagyunk” – panaszosan mondja: „Ha meghalok csak azt sajnálom majd, hogy nincs téled gyereke”. A jegyző félénk bátorításképp mosolyogni próbál: „Az még megtörténhet”, de Béline jeges pillantására hirtelen elhallgat. És az asszony magával hurcolja kifulladásig férjét, olyan gyorsan, ahogy az csak járni képes, miközben a meggörnyedt jegyző alázatosan követi azt a nőt, aki fáradozásáért és becsstelenségéért néhány tallért majd odavet neki.

Vígjáték, bohózat, dráma: mindhárom jelenetet el lehet játszani ugyanazon szöveg alapján anélkül, hogy akár csak egy vesszőt is megváltoztatnánk. „És – teszi hozzá Gaston Baty – könnyen hozhatnánk még egész sereg példát arra, milyen nagy a rendező felelőssége, és milyen hatalma van mind a jóra, mind a rosszra.”

Vizsgáljuk meg közelebbről, tulajdonképpen mi ad lehetőséget a három különféle rekonstrukcióra.

Először is a három változatban meglehetősen szabadon cserélődnek a komplettírozó látványelemek (bútorok, maszkok, jelmezek). Ezek mégsem módosítják alapvetően az eseményt. Gyökeresen különböznek azonban a **helyzetek** (szituációk), tehát azon feltételeknek összessége, amelyekben a szereplők akciói kibontakozhatnak. A megjelenített, konkrét helyzetben a dialógus csak részelem, az akciónak nem is feltétlenül meghatározó megnyilvánulása, inkább felszíni burka. Ebből következően a szerepszövegnek anynyi olvasata van, ahány szituációba ellentmondás-mentesen elhelyezhető!

Felmerülhet a kérdés: mi történik, ha az író kevésbé „gondatlan”, és tömeges információkkal igyekszik eltorlaszolni a réseket a szabad értelmezés elől. (Példaként: G. B. Shaw mellékel szerepszövegeihez már-már rendezőpéldány gazdagságú instrukció-halmazt.) A megjelenítés akkor is szükségképpen nyitott marad. Hogy másra ne hivatkozzunk: az instrukciókat – a dialógusokkal ellentétben – a színházesztétika soha nem tartotta szentnek és sérthetetlennek, módosításuk nem tekintődött a drámairolalmi műtárgy elleni merényletnek. De ennél a „jogi” érvnél sokkal lényegesebb, hogy a legrészletesebb leírás is csak azt közölheti, ami már megtörtént, a létrehozás folyamata irodalmi eszközökkel nem egyértelműsíthető. Így már aligha okoz meglepetést, hogy ugyanannak a drámairolalmi műnek nincs és nem is lehet két azonos előadása, vagyis – ami ezzel egyet jelent – a rendező szuverén alkotóművész, aki nem pusztán köríti, felerősíti (komplettírozza) a szöveganyagot, hanem helyzetek sorában **konkretizálja**, a számtalan kínálkozó lehetőségéből kiválaszt és formába önt egyet művészi meggyőződése szerint.

A rendezői szabadság elismerése természetesen nem jelentheti azt, hogy a rendező tetszése szerint elrugaszkodhat az írói információktól. (Illetve ha ezt teszi, nem ildomos az előadást a szerző nevével fémjelgetni.) Paradox módon ez a szabadság annál tágabb, annál inkább kamatozik eredeti meglátásokban, minél mélyebben elemzi a rendező az információkat, és viszont: a felületesség, hevenyészettség csak közhelyes, érdektelen konkretizálást eredményezhet.

Dramaturgiai beavatkozások

A hegeli esztétika nyelvén fogalmazva: az előadás mint műtárgy a drámairolalmi művet mint műtárgyat megszüntetve-megőrizve tartalmazza. A rendező meggyőződése az, hogy az esemény az ő látomásával megegyezően folyt le, és ezt saját élményeivel, tapasztalataival valószínűsíti.

De az is előfordulhat, hogy érzékeli az eltérést az írói eseménykép és a magáé közt, és a korrekciót bizonyos módosításokkal érvényre is kívánja juttatni.

E beavatkozás jogosságát, amióta drámairolalom és színház létezik, elismerik, legfeljebb mértékén vitatkoznak. Mint már több ízben emlékeztettünk rá, amint az író a drámairolalmi művet nem egy konkrét színházi megvalósításra szánja, a megjelenítés feltételei nem bizonyosan egyeznek meg az írói kívánalmakkal. A nehézségek különösen három területen okozhatnak adaptációs zavarokat. Az egyik tényező a színház adott **közönsége**, a másik: **teatralizálási lehetőségei** (díszlet, kiállítás stb.), a harmadik pedig a **társulati adottságok** összessége. A korrekciót a rendező elvégeztetheti a szerzővel (átigazítás), de ha erre nincs mód, saját feladatának kell tekintenie. Vagyis neki kell meghúznia, tömörítenie, esetleg átírnia a szöveganyagot, összevonnia szerepeket, helyszíneket stb. Az ok kézenfekvő: mind e műveletek nem pusztán gyakorlati hatásúak, hanem közvetlenül érintik a rendezői koncepciót. Vagyis bármennyire is a szükség szüli őket, ennek nyoma már nem mutatkozhat meg a produkcióban: az új eseményképnek tökéletesen konzekvensnek, a megváltozott drámai folyamatnak is zökkenőmentesnek kell lennie. Más szóval a dramaturgiai beavatkozás elválaszthatatlan a drámaelemzéstől, és csak azért emeljük ez utóbbi elé, mert következményei már a színjátékos megjelenítés feladatai előtt, a szöveganyag alakulására kihatnak.

A beavatkozás praktikus igényének tehát eszmei köntösben kell megjelennie. Erre hívja fel a figyelmet Goethe a Wilhelm Meister tanulói című színházi regényének a Hamlet rendezésével kapcsolatos fejezetében. (...)

Goethe koncepciójával szinte felesel ifj. Horváth István Hamlet-elemzése. (...) A beavatkozás hűen igazodik a kamaratér lehetőségeihez és a kor egyetemi ifjúságának problémaérzékenységéhez.

A mai magyar amatőrmozgalom előadásai sajátos, klubszerű játékkalkulációk keretében illeszkednek. Ez azzal jár, hogy a többfelvonásos drámai műveket gyakran kell egy nagyobb egyfelvonásos terjedelmére meghúzni. A rendezők többnyire kiemelnék egyetlen cselekményszálát (például Shakespeare: Szentivánéji álom, mesterember-jelenetek füzére) vagy problematikát. (A generációs életérzés kifejezésére húzta a HURKA Színpad Osborne Dühöngő ifjúság című drámáját.)

A **húzás** viszonylag terjedelmes szövegblokkok kiemelésével jár. Hasonló, de más célt szolgáló operáció a **tömörítés** (vagy belső húzás), amely érintetlenül hagyja a dialógusok, monológok gondolatmenetét, de kiveti a tempófőkező vagy a színészi játék nem verbális eszközeivel is helyettesíthető szövegmozzanatok. (Épp ezért a belső húzásokra gyakran nem a felkészülést megelőzően, hanem a próbák során kerül sor.)

Egy tanfolyamon szövegváltozatokat készítettünk Lope de Vega A javasasszony című közjátékának Galvez-monológjára. (Nyaknyisszantó. SzKK 166. sz.) A jelenetben a szerelmes írnok egy égi utazás részesének képzeletét magát, amelynek során hűtlen kedvesét üldözve Madridból Lisszabonba jut.

Vegyük szemügyre a monológ szövegét! A nem kurzivált sorok a játék folyamán fölleslegeseknek bizonyultak.

GALVEZ *Az emberek már elhagyták az utcát.
Majd nekidőlök itt egy kapualjnak. (A hely kiválasztása eljátszható.)
S kimondom azt a két Sempróniától
Tanult ígét, mely elvisz Portugáliába. (Ismételt információ, kihagyható.)
Óh, hogy borzongok csak a gondolatától,
Hogy száz mérföldet repülök a légben!
De a szerelmen nem fog az irigység! (A lelki felkészülés eljátszható szöveg nélkül is.)
Elkezdem. Érzem, valami közelget,
Csak nem tudom, hogy kecskebak-e vagy ló.
Most rajta! Tringulis-mingulis! ... Eddig
Nem észlelem, de hátha láthatatlan.
Hahó! Úgy érzem, máris felemeltek,
És combjaim közt húznak a magasba,
Fogadni mernék, úton is vagyok már.
Ez Talavera de la Reina nyilván.
Nem, mégsem, annak országútja rázós,
Hanem ez itt Mérida valóban,
Ez Badajoz, az Yelves, az pediglen,
Aldea-Gallega, s az ott a Tajo!
Hajóm sincs, mégis átkelek! Be pompás! (A magyar közönség járatlan a spanyol földrajzban, a helységnevek nem mondanak tehát semmit. A repülés viszont, tetszés szerinti „kalandokkal” eljátszható.)
Ez Lisszabon, a híres, büszke város!*

(Mint látható, a húzások nem sértették a 11-es szótagszámú verssorokat!)

Apróbb módosításokra, szó- vagy mondatcserékre adhat okot, ha az írott szöveg nehézkes, „nem jön a színész szájára”. Vagy nem poentírozható kellőképpen. A változtatást ilyenkor többnyire a szereplő kezdeményezi, de a rendező kötelessége eldönteni, hogy a helyesbített szöveg őrzi-e az eredeti jelentésárnyalatait. (...)

A beavatkozás olykor a dráma **átszerkesztésével** járhat. Volt már olyan Hamlet-előadás, amelyben a „lenni vagy nem lenni” monológ előhangként, a függöny előtt hangzott el. Kissé távolibb, operai példaként megemlíthető Muszorgszkij Borisz Godunovjának úgynevezett forradalmi jelenete, amelyet a rendezők hol utolsó, hol a Borisz halálát megelőző képként illesztenek a cselekménybe.

Az átszerkesztés során a dráma más drámák dialógusanyagával is kiegészülhet. Így készült a JATE Színpad Örök Elektra című drámamontázsa az Elektra több változatának és Szophoklész Antigonéjának egybeszerkesztésével, vagy Arisztophanész Plutoszának Katona Imre által készített variációja, amely a különböző Arisztophanész komédiákban összecsengő gondolatokat önti egyetlen formába.

Az egyik leggyakoribb beavatkozási mód a **szerepszövegek átosztása**. E művelet indítéka olykor szembeszökően gyakorlati: nincs elég szereplő, vagy a társulat nem rendelkezik megfelelő nemű, életkorú, képességű stb. színésszel. A koncepcionális indokoltság azonban ekkor sem hiányozhat! Gondoljunk Horatio és Fortinbras összevonásának megideologizálására Goethe Hamlet-elemzésében. Ugyanazon szerep megtöbbszörözése is szolgálhatja a mondanivalót, mint Katona Imre Lorca-rendezésében, melyben Belisát három nő jeleníti meg, elkülönített karakterekkel. (García Lorca: Don Perlimpin és Belisa szerelme a kertben. Universitas)

Újra hangsúlyozzuk: a dráma szövegének módosítása a rendező-dramaturgnak egyszerre felelőssége és kötelessége! Az ismertetteknel nagyobb mérvű beavatkozásra az amatőr rendező aligha vállalkozhat, minthogy az drámaírói képességeket igényel. Ne feledjük, hogy Shakespeare János királyának átdolgozásával Dürrenmatt, Katona Bánk bánja szerkezeti problémáinak kozmetikázásával Illyés Gyula birkózott. De nincs mód a felelősség elhárítására sem: a játék és szöveg egységet kell hogy alkosson, felelés esetén a rendezőt nem menti az írói szöveg vélt sérthetatlensége. A híres példával élve: „tikkad, mert kövér” szöveg csak akkor maradhat meg Gertrudis szájában, ha ezt a Hamletet játszó színész testi alkata hitelesíti.

Cselekvő elemzés

E kitérő után kanyarodjunk vissza a konkretizálás problémaköréhez. Odáig jutottunk, hogy az írói információkból a rendező rekonstruálja a számára egyedül valószínűsíthető (paradox megfogalmazásban: szubjektíve objektívnek tűnő) eseménysort. Ez fogja meghatározni most már a rendezés gyakorlatát: erre építi instrukcióit, ennek nevében teremt összhangot az előadás valamennyi alkotójának részfeladatai között. Éppen ezért e tevékenységet, az irodalmi jellegű drámaelemzéstől megkülönböztetendő – Sztanyiszlavszkij kifejezésével élve – cselekvő elemzésnek nevezzük.

A konkretizálás folyamata: mese és cselekmény

A drámai irodalmi mű szövege (dialógus + instrukciók) mindenekelőtt egy adott esemény lefolyásáról tudósít. Ez az elbeszélhető történet a **mese** (sztori, szűzsé) így a színjáték epikus (zárt kimenetelű – múlt idejű) alapja.

A dráma meséje az írói rögzítésmódtól függően egyértelműsíthető. A dialógusok és instrukciók információgazdagsága megadhat minden szükséges támpontot, de gyakran előfordul az is, hogy maga a szerző az, aki jelentős információk „elhallgatásával” teszi lehetővé a mese sokértelmű olvasatát. Várkonyi Zoltán főiskolai színészgyakorlatok alapján ír le egy szöveges etűdöt, amelynek mindössze három mondatnyi dialógusanyaga rögzített:

- Magánál volt?
- Azonnal menj a szobádba!
- Esküszöm, soha többé!

Minthogy sem az esemény, sem a szereplők kiléte nem meghatározott, temérdek mesevariáns elképzelhető. A hallgatók is homlokegyenest különböző sztorikat találtak ki. Volt, aki egy apa-leány-udvarló botrányt, más pedig egy elveszett esernyő kálváriáját kerekítette a mondatok köré. (Szkénétéka, Várkonyi Zoltán. NPI) A példa korántsem laboratórium: különösen a modern drámaírók redukálják gyakran az eseményre vonatkozó információkat a köznapi logika tűréshatára alá, felszabadítva a rendező fantáziáját, akár így, akár úgy, a rendelkezésre álló információkból a rendezőnek mindenképpen rekonstruálnia kell egy konkrét mesét, amely okszerű kapcsolatba köti az esemény valamennyi mozzanatát.

Az alapfogalmak tárgyalása során említettük már, hogy a mese sajátja, hogy drámai, vagyis totálisan cselekményesíthető. Ez más szóval annyit jelent, hogy a mese és minden eleme **akciók** eszköze vagy következménye, és éppen a létrehozás folyamatának megjelenítésével kelti fel a nyílt kimenetelűség érzetét. A rendezőnek tehát fel kell ismernie az információhalmazban azt a konkrét cselekményt (cselekményeket), amely az esemény mozgatója. Amíg a dráma meséjét az író tetszés szerinti pontossággal rögzítheti, a cselekmény meghatározása már szükségképpen önkényes: a meséből nem lehet egyértelműen következtetni a létrehozó akciókra, illetve azok motívumaira. Sőt, a mese nem is minősíti a cselekményt: tehát nem biztos, hogy egy izgalmas meséjű drámának a cselekménye is érdekes. És fordítva: a századforduló kritikai realizmusa (Ibsen, Csehov, Gorkij) például szívesen választott „földhözragadt”, köznapi mesét epikus alapnak, mégis a drámák megjeleníthető cselekménye nagyon is húsba vágó és fontos lehet.

A dráma cselekményét legvilágosabban mint a **szereplők akarati törekvését és annak megvalósítási folyamatát** határozhatjuk meg. Ezzel a mese mozzanatai **szükségszerű** láncolatáá állnak össze: semmi sem történhet másképp, mint ahogyan történik.

A cselekmény „visszakeresése” a meséből gyakran nem könnyű feladat. Az összefüggést a fizikai mozgás és erő sematikus modelljével is érzékeltethetjük [eszerint a mese a cselekmény és ellencselekmény eredője lenne]. A mese folyamatából éppen úgy következtethetünk a mozgatóerőkre, ahogy az eredőből a vektorokra.

Elemezzük példaként Szophoklész Antigonéját! (Reméljük a fentiekből már egyértelmű, hogy nem a dráma egyedül lehetséges, hanem egyik elemzésére vállalkozunk!) A történéseket két akció mozgatja: Kreoné, aki egy új királyi rendelkezéssel meg akarja fosztani Polyneikest a végtisztességtől, és Antigoné, aki a királyi parancssal dacolva, el akarja temetni bátyját. A dráma szövegének bármelyik részletét vizsgáljuk is, az vagy az egyik, vagy a másik akció szolgálatában áll. Ugyanez vonatkozik a szereplőkre is: akcióikkal vagy Antigoné szándékait (Isméné, Haimon, Teiresias) vagy Kreonét (Őr) támogatják. Az ilyen drámát, amely két – csak két! – egymást kizáró törekvést tartalmaz **egy cselekményszálú** drámának nevezzük. (Cselekmény X ellencselekmény = egy cselekményszálú dráma.)

Az egy cselekményszálú dráma valamennyi akciója felfűzhető az egyetlen cselekményszálra:

- | | |
|----------------------|--|
| 1. ANTIGONÉ x ISMÉNÉ | Antigoné kinyilvánítja tervét, és mert húga elzárkózik, egyedül vállalkozik a megvalósításra. (A cselekmény akciója.) |
| 2. KREON x KARVEZETŐ | Kreon a királyi parancs szigorú betartására szólítja fel a Véneket. (Az ellencselekmény akciója.) |
| 3. KREON x ŐR | Az Őr hírül adja: a parancsot valaki megszegte. (Információ a cselekmény akciójáról) Kreon követeli a tettes előállítását. (Az ellencselekmény akciója.) |

És így tovább.

Az egy cselekményszálú szerkesztésmód azonban nem egyeduralkodó a drámairodalomban. Gyakran találkozunk csak több cselekményszállal megjeleníthető sztorikkal. Ilyen például Shakespeare Szentivánéji álom című vígjátékának eseménysora is. Nyilvánvaló, hogy a királyi pár esküvői készülődése, Demetrius, Lysander és a két lány párválasztási zűrzavara, a tündérfejedelmek féltékenységi cselvetései, végül a mesteremberek igyekezete, hogy színjátékukkal Theseus kegyét kiérdemeljék, nem szuszakolható egyetlen cselekmény-ellencselekmény szálra.

A több cselekményszálú szerkezetben meg kell határozni a szálak viszonyát: melyik a főszál, a többi szálak mellé- vagy alárendeltségben vannak-e. Természetesen az ellencselekmény is lehet több szállú. A cselekményszálak minősítése elengedhetetlen feladat. Az elemzés további fázisai mind erre épülnek. Egyebek között ettől függ, melyik drámai alakot (alakokat) tekintjük majd a főfigurának (főfiguráknak), ezen múlik a produkció műfaja, és a cselekményszálak konkretizálásával foglalkozunk meg egyben a konfliktust is.

A konfliktus és ellentmondás

A cselekmény és az ellencselekmény nem pusztán célratörő, hanem egyszersmind egymás ellen irányuló akcióként is kifejeződik a drámában. A cselekmények szakadatlan harca, küzdelme, pozíciónyerése vagy -vesztése az összeütközések sorában, a konfliktusban nyilvánul meg. Utaltunk már rá, hogy a konfliktusos szerkesztésmód a művészi dráma sajátja. A konfliktus a cselekményszálak „ellenséges” viszonyát nem pusztán okszerűnek, hanem **törvényszerűnek, szükségszerűnek** mutatja, ezért a konfliktus meghatározása közvetlenül érinti a színjáték világnézeti üzenetét, mondanivalóját.

A konfliktusnak ugyanis mindig a valóságban, az ábrázolt objektív világban észlelt **ellentmondás** a gyökere. Ezt az ellentmondást modellálja a dráma a cselekvésre készítő **A** alaphelyzetben. Bécsy Tamás arra hívja fel a figyelmet, hogy ez az ellentmondásos alaphelyzet az ellencselekmény olyan akciója következtében áll elő, amely megbontja a korábbi – vélt vagy igazi – harmóniát (Bécsy Tamás: Drámodellek és a mai dráma). Az Antigoné esetében Kreon törvénykezése (előzmény) tesz nyilvánvalóvá egy ellentmondást, amit a példa kedvéért foglalkozunk meg három különféle formában:

1. Ellentmondás van a rokoni és az állampolgári kötelmek között.
2. Ellentmondás van az isteni és a királyi törvények között.
3. Ellentmondás van a pángörög és a polisok szeparatista humánumeszménye között.

A lehetséges értelmezések nyilván még szaporíthatók. Annyi bizonyos, bármelyikre építsünk is (bár a 3. alighanem csak egy korabeli előadás koncepciója lehet), más és más megvilágítást fog kapni a konfliktus, másképp azonosulunk a szereplőkkel, illetve ítélünk törekvéseikről. A kirobbanó konfliktus mintegy manifestté, nyilvánvalóvá teszi a korábban esetleg még rejtett ellentmondást, és a szereplőket az ellent-

mondás egyik-másik oldalának elkötelezett képviselőjévé avatja. (Antigoné = rokoni kötelmek, Kreon = állampolgári kötelmek.) Ebből következően az ellentmondás két kizáró oldalát (alapvető ellentmondás) képviselő akcióváltás a **főkonfliktus** (Kreon x Antigoné). A cselekmény addig tart, amíg a **B** véghelyzetben az ellentmondás fel nem számolódik, a konfliktusban az egyik küzdő fél akár halál árán is, végképp felül nem kerekedik.

A főkonfliktus természetesen nem az egyetlen összecsapás a drámában. A küzdelmet mellé- vagy alárendelt konfliktusok nyalábja kíséri a nem alapvető ellentmondások kifejeződéseiként. Így például konfliktusos Antigoné és Isméné cselekményszála is (Isméné vissza akarja tartani tettétől Antigonét), és e törekvésnek konfliktusos jellege csak a közös sors vállalásával szűnik meg. A nem alapvető ellentmondások tehát az egyes cselekményszálakon belüli alakok konfliktusaiban vagy akár az egyes szereplőknek önmagukban vívott konfliktusaiban nyernek kifejezést.

Schiller Ármány és szerelem című szomorújátékának lehetséges rendezői kiindulópontja az az ellentmondás, amelyet a mű a szerelmi választásban megnyilvánuló totális szabadságeszmény és a feudális zsarnoki korlátok között láttat. Ez az alapvető ellentmondás fejeződik ki a főkonfliktusban: Ferdinánd és Lujza von Walter cselekményszálakban. De ellentmondásos Miller és Millerné viszonya is. Az apa tisztán látja osztályhelyzetükből adódó függőségüket, az anya illúzióktól elkábítva ítéli meg a helyzetet. Ez az ellentmondás fejeződik ki kettejük konfliktusában. Jóllehet együtt, egy cselekményszálon belül működnek. De tovább menve: ellentmondásos magának Millernek a figurája is: nem vitatja lánya szív szerinti szabad választásának jogát, mégis el akarja tiltani Ferdinándtól.

Meg kell jegyeznünk, hogy a konfliktusok hierarchiája nem minden drámán belül ilyen. Számos esetben főkonfliktussá a látszólag (vagy eredetileg valóban) egy cselekményszálon belül levő vagy éppen az egy figurán belüli konfliktus válik.

Ibsen Nórájának cselekményvonala például: Nóra küzdelme a családi béke megőrzéséért. Ebben az esetben a Krogstadt-vonal tűnik ellencselekménynek. De az elemzés eljuthat oda, hogy az alapvető ellentmondás nem Nóra és Krogstadt (a társadalmilag beérkezettek és kiszorultak), hanem Helmer és Nóra, tehát a látszólag egy táboron belül levők közötti összeütközésben rejlik. (A házasság két felfogása.) Krogstadt alárendelt jelentőségű ellencselekménye csak kirobbantja a lappangó főkonfliktust.

Szophoklész Oidiposz király a szolgáltató jellegzetes példát a harmadik típusra.

Alapvető ellentmondásnak tekinthetjük, hogy a király egy személyben országa felvirágzásának és romlásának okozója. Ezért a főkonfliktus alighanem Oidiposzban belül van, tehát ő képviseli a cselekményt (a bűn felkutatása) és az ellencselekményt (a nyomozás szándéktalan félrevezetése) egyaránt.

Összefoglalva:

- a konfliktusok átjárják a megjelenítés minden mozzanatát,
- a konfliktusok mindig bizonyos hierarchikus rendbe sorolhatók.

A konfliktusok állapotváltozásai

A konfliktusok erőssége, az összecsapások hevéssége azonos konfliktuson belül állandóan változik. Mélységük szerint három állapotot, fokozatot különböztethetünk meg. Ezek:

- különbség,
- ellentét,
- válság.

Különbség az a konfliktusállapot, amelyben a szereplők még maguk sem ismerik fel az egység hiányát, tehát a konfliktus rejtett.

Az **ellentét** állapotában a konfliktus tudatosult, az alakok maguk is felismerik konfliktusukat, de nem jutnak el az egymás elleni akcióig.

A **válság**ban a tudatosan felismert konfliktus elmélyülése egymás elleni tevőleges akcióvá fokozódik.

Ezek a konfliktusállapotok természetesen állandóan változnak, átmennek, átfejlődnek egymásba. (Esetleg fordított arányban!) Nem szükséges, hogy valamennyi fokozaton átessék két egymással konfliktusos viszonyban álló figura – aminthogy természetesen nem mindenki mindenkivel van konfliktusos viszonyban, vannak olyan figurák, akik egymással mindvégig egységben vagy egymás iránt mindvégig kölönösen működnek.

A konfliktusfokozatok mozgékonyasága szempontjából igen tanulságos a Dajka–Júlia viszony elemzése Shakespeare Rómeó és Júliájában.

A Dajka az első jelenetekben szinte teljesen Júliával azonos nézőpontból tekinti az eseményeket. Shakespeare ragyogóan ábrázolja ezt a felhőtlen érzelmi egységet: a Dajka ugyanazon a hangon évődik Rómeóval, mint Júliával, ugyanúgy akarja szeretni a fiút, mint úrnője szereti. De szerelmüket csak Júlia szemszögéből nézi és nem a **két** fiatal szemszögéből, ez lesz az oka egyfajta különbségnek közte és Júlia

között. És ebben az egyoldalúságban már megjelennek az ellentét csirái: a Dajka nem tud felemelkedni Júlia önfeláldozásának magaslatára. Ez az ellentét fejeződik ki abban a jelenetben, amikor Tybalt halálhírét hozza. Júlia is meginog egy pillanatra, harcol benne a rokoni és a szerelmi kötelesség, de aztán egyértelműen Rómeó mellé áll és felmenti – a Dajka pedig a másik oldalra kerül, a szülők mellé, és a Párisal kötendő házasság támogatásával végül már az ellencselekmény pártján, nyílt konfliktusba – válságba – keveredik Júliával.

A konfliktusok állapotváltozásai szakadatlan lüktetésben tartják a cselekményszálakat. Azt a mozzanatot, amelyben egy adott konfliktus a legélesebb, legkifejezettebb, a **konfliktus csúcspontjának** nevezzük. Az elemzés világossága különösen a főkonfliktus csúcspontjának meghatározásán múlik. Nyilván másutt lesz ez a csúcspont például, ha a Nóra x Krogstadt, illetve a Nóra x Helmer összecsapást tekintjük a főkonfliktusnak.

A rendezői jelenet. Szituációk

A cselekményszálak között dúló konfliktusok szakadatlanul megváltoztatják a küzdők erőviszonyait, a cselekmény előhaladtával hol közelebb, hol távolabb kerülnek céljuktól a teljes beteljesülésig, illetve lehetetlenülésig. A megjelenítés így birkózásra emlékeztet, amelyben hol az egyik, hol a másik kezdeményez akciót, illetve „fogásról fogásra” változnak az egymásnak veselkedők esélyei. Azt az egységet, amelyen belül az erőviszonyok lényegesen nem változnak **rendezői jelenetnek**, azt a kritikus mozzanatot pedig, amelyben az erőviszonyok megváltozása kifejezetté válik: **fordulópontnak** nevezzük. Molière Tartuffe-jében például az „asztaljelenetben” találjuk az egyik főfordulópontot, mert Orgon magára eszmélése döntően megváltoztatja a cselekmény menetét. Kevésbé jelentős fordulatot hoz Valér és Marianne összeveszése, amely nem befolyásolja lényegesen az összecsapás végkimenetelét.

A két főfordulópont közé eső rendezői jelenetek is bizonyos hierarchikus rendbe sorakoznak. Jól szerkesztett dráma esetén az expozíciótól kezdve fokozatosan mind feszültebb, mind élesebb konfliktusú jelenetek követik egymást, egészen a kibontakozásig.

A helyes jelenet-építkezés érdekében tehát igen fontos a **főjelenet meghatározása**, mert ebben a jelenetben legnagyobb a feszültség, legfenyegetőbb a konfliktus.

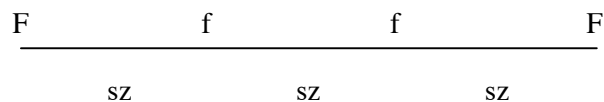
A dráma főjelenete a főkonfliktus csúcspontjától a következő főfordulatig terjedő szakasz.

Ismételten hangsúlyozzuk, hogy egy-egy rendezői jelenet konfliktus-állandósága nagyon viszonylagos. Minden nagyobb, jelentősebb fordulat a kisebb fordulatok sokaságából összegeződik. Minden kimondott szó (akár néma gesztus is) a fordulat kierőszakolásához vezethet. Vajon tetszés szerinti számban állapíthatunk-e meg fordulópontokat? Elvileg igen, ez azonban zűrzavarhoz vezet. Az elemzést végző rendezőnek meg kell találnia a természetes egységet egyrészt a figurák céljai, másrészt egy-egy kis egységnek az egészhez viszonyítása alapján.

Míthogy a fordulatok a főfordulatokat előkészítő, a konfliktust a főfordulatok felé „kihegyező” mozzanatok, nyilvánvaló, hogy a rendezői jelenetet tagolják több kisebb szakaszra. Ezeket a szakaszokat – az akciók legkisebb jelen idejű egységeit – nevezzük **sztuációknak**.

A szituáció (helyzet) a legfontosabb gyakorlati rendezői egység. A szituációk szabatos és egyértelmű színvonal megkomponálásával olyan szilárd „blokkokat” teremtünk, amelyeknek – mint valamiféle elsőrendű előregyártott épületelemekből – egybeépítésével a mondanivalót világosan tükröző, egyértelmű művészi kifejezést teremthetünk.

A főfordulatok és fordulatok, az ezek által határolt rendezői jelenetek, illetve szituációk szemléltetésül szolgáljon az alábbi ábra:



(F = főfordulatok, f = fordulatok, sz = szituációk)

Amikor a rendező szituációkra parcellázza a jelenetet és hozzálát, hogy ezeket a szituációkat megjelenítse a színészekkel, akkor a dráma szöveganyagát a térszervezés, a gesztus, a mimika stb. által olyan megvilágításba kell helyeznie, hogy a megjelenítés egyértelműen konkretizálja a szituáció tartalmát. Ez pedig mindig kettős, bátran mondhatjuk, hogy kétértelmű tartalom! Egyrészt megjelenítendő általa a konkrét akció, és ugyanakkor az akció közege is. Ez utóbbit az **alapsztuáció**, míg az előbbit a **reálsztuáció** fogalmával írjuk körül. A dramaturgiai szakirodalom – találóan utalva az említett kétértelműségre – az alapsztuációt az „első sík”, a reálsztuációt a „második sík” vagy a még kifejezőbb „szövegmedye”

névvel illeti. Mi – az oktatási gyakorlathoz híven – az alap- és reálszituáció jelentést használjuk, de tudni kell, hogy ezek helyett a nemzetközi szakirodalomban az említett kifejezések találhatók.

A szituáció tartalma mindig határozott, világosan ábrázolható tevékenység keretei között jelentkezik. Rómeó egy *álarcosbál* forgatagában szeret bele Júliába. Lőrinc barát *gyógyfű-gyűjtögetés* közben füstölög, a kancellár és Wurm *kihallgatás* során szövetkezik a fiatalok ellen stb. Ezeket a határozott ténykedéseket, amelyek „látszanak és így játszhatók” jelenítjük meg az alapszituációban. A rossz előadások gyakori hibája, hogy az alapszituáció nem elég világos, plasztikus. A szereplők csak úgy általában „dialogizálnak” a színpadon. Ez sivár végkövetkezménye annak a gyakori elemzési fogyatéknak, amely az alapszituációt majd mindig olyan formán határozza meg, hogy a figurák *beszélgetnek*. Ez természetesen nem elfogadható meghatározás, hiszen a dráma párbeszédés rögzítmódja következtében így minden alapszituáció azonos volna.

A látható és játszható tevékenység keretében, mintegy a látszó tevékenység mögé rejtetten, annak burkában-közegében nyilvánul meg a reálszituáció, a konkrét akció.

Schiller *Armány és szerelem* című szomorújátékában például így konkretizálható a Komornik x Lady Milford helyzet:

Alapszituáció: A Lady átveszi a herceg legújabb ajándékát.

Reálszituáció: A Komornik rádöbben a Ladyt, hogy ő a nép nyomorának okozója.

Ez a példa talán könnyen érthető, de a reálszituáció gyakran jóval rejtettebb, a szövegben nem is jut kifejezésre, és gyakran csak a színészi játék tárhatja a néző elé. Íme Ibsen *Nórájának* egy jelenete, a III. felvonás záró-mozzanata:

RANK	Hanem el is felejtettem, hogy miért jöttem. Helmer, adj egyet abból a Havanna szivarból.
HELMER	Nagy örömmel. <i>(Feléje nyújtja a tárcáját)</i>
RANK	<i>(kivesz egyet, és levágja a hegyét)</i> Köszönöm.
NÓRA	<i>(meggyújtja a viaszgyufát)</i> Én meg hadd adom a tüzet.
RANK	Köszönöm. <i>(Nóra odatartja a gyufát, Rank meggyújtja a szivart)</i> Akkor hát, isten veletek.
HELMER	Isten veled, Isten veled, kedves barátom!
NÓRA	Aludjon jól, Rank doktor.
RANK	Köszönet a jókívánságért.
NÓRA	Kívánja nekem ugyanazt.
RANK	Magának? Na jó, ha akarja – aludjon jól. És köszönöm a tüzet. <i>(Bólint feléjük, és kimegy)</i>

Alapszituáció: Éjszakai búcsúzkodás a jól sikerült jelmezbál után.

Reálszituáció: Rank értésére adja Nórának, hogy halálos betegsége végső stádiumára jutott, és örökre köszön el tőlük.

