

# Színházi lecke

2007. február 10-én módszertani napra került sor a Marczibányi téren. A program a színházzal foglalkozóknak és a színházi alkotómunkáról többet tudni akaróknak szólt.

**Hogyan mesél történetet a színház és a színjáték, a dráma és a drámajáték?**

**Milyen történeteket és hogyan kell mesélni?**

**Történetmesélés a dramaturgia, a színház és a pedagógia/drámapedagógia megközelítésében.**

*A módszertani nap programjairól Dolmány Mária (D. M.) és Telegdy Balázs (T. B.) ismertetőit adjuk közre az alábbiakban.<sup>2</sup>*

## Regényből dráma – drámából regény

### Csáki Judit előadása

A Magyar Drámapedagógiai Társaság által a Marczibányi Téri Művelődési Központban szervezett módszertani hétvégén a nyitó előadás megtartására Csáki Judit színikritikust, a Színház c. szakmai folyóirat szerkesztőjét kérték föl. Csehov-sztorik, avagy minden dráma kész regény – című előadása érdekes gondolat-kísérletnek indult. Csáki Judit közös gondolkodást ajánlott hallgatóinak, amely során egy lehetséges regény körvonalazódhat, mely alapjául szolgálhatott volna Csehov valamely drámájának megírásához illetve valamely dráma kiegészítésével, felfejtésével születne: rakjuk össze együtt azt a sztorit, amiből a dráma ki van vágva!



Csáki Judit előadása olyan feldolgozási lehetőséget fogalmazott meg, melyet érdemes lehet a gyerekekkel végzett színházi munkában, érzésem szerint az irodalmi területen végzett munkában is<sup>3</sup> a dráma kiválasztása utáni első munkaszakaszban alkalmazni.

A játék az elemzés, az értelmezés szabadságában van, ezért a folyamatot szeretném nyomon követni Csáki Judit előadásából.

*Csehov életművéből tudhatjuk, hogy rendkívüli elbeszélő. Vizsgáljuk meg közelebbről, hogyan mesél történetet, mikor drámát ír! Mesél-e egyáltalán történetet? Valójában történik-e valami, van-e elmesélhető története Csehov drámáinak? Milyen gondolkodási, történet szerkesztési mechanizmus mozgatja Csehov műveit?*

A drámaírók körül talán Csehovnál a legegyszerűsebb, hogy drámái egy kerek, terjedelmes, a legapróbb részletekig kidolgozott történetből vannak kimetszve. Gyakran érződik is, főként a nyitó és záró jelenetekben az epikus jelleg. A Csehov drámák nagyjából egy nap alatt zajlanak, ami a napszakok egymásutánosságát illeti, azonban ezek között a napszakok között a történetben akár évek telhetnek el.

A drámák rendszerint egy család birtokán játszódnak (ki se tesszük innen a lábunkat), kívülről érkeznek hozzájuk (kvázi)idegenek, valójában szegről-végről majdnem mindannyian családtagok, a család régi jó barátai. Felkavarják a jól posványosodott állóvizet, majd távoznak. Az ott élők eddigi, megszokott élete gyakorlatilag nem változik meg ami, a fizikai tevékenységeiket, a hétköznapiakat illeti, majd hogyanem visszajutunk oda, ahonnan elindultunk, azonban – a felszín alatt (legalább belül), átvitt értelemben – mindig „meghal” valaki. Csehov művei mégis hatalmas történeteket rejtenek, színes, szövevényes családtör-

<sup>2</sup> A SZÍNHÁZI LECKE szervezője Juszczák Zsuzsa. A program létrejöttét a Nemzeti Kulturális Alapprogram Közművelődési Kollégiuma és a II. kerületi Önkormányzat támogatta.

<sup>3</sup> Reál szakosként csak arra hagyatkozhatok, hogy milyen benyomások értek, milyen hiányérzeteim voltak irodalmat szerető és a drámairódalom iránt érdeklődő egykori diákként.

téneteket, amihez fogható ma, amikor pedig a családsorozatok olyan divatosak, sehol nem lelünk. Ezek a múltbéli, a dráma indítását megelőző, illetve a drámában megjelenő idők közötti történetek nem játszódhatnak le a szemünk előtt; a drámai történetekből, a viszonyokból, elejtett mondatokból, elhallgatásokból fejthetők föl.

*Hogy Csehov leírta-e ezeket a történeteket, vagy csupán a fejében rakta össze, az lényegtelen. A fontos az, ahogyan ezekből a történetekből a dráma születik. Nagyrészt időrendben kiemel csomópontokat, ezekre, mint pillérekre építi fel a drámáját. A csomópontokat epikus színezetű visszaemlékezésekkel köti össze annyira, hogy a viszonyok és a történések követhetőek legyenek, azonban gyakran ezeket csak szándékoltan homályos utalásokkal teszi. A szakadásoknak a befoltozása, a felfesletten hagyott szálak elvarrása az előadás létrehozásakor, a darab értelmezésekor a „színházcsinálók” gondolkodására van bízva. Ezért is születhet egy-egy Csehov műnek olyan sokféle adaptációja, szerepfelfogás, viszonyrendszer, jellemek, álmodozásokban létező illetve konkretizált kapcsolatok, felismerések tekintetében.*

Ha regényként akarnánk megírni valamely művét, a Csehov által felszaggatva hagyott szálakat újra kell csomózni, érdekes fejezetekké lehet újraképzelné az alkotó felfogása szerint. Jelentős különbségeket eredményezhet a történet felfejtésében, hogy a Csehovnál gyakran egyenrangúnak tűnő szereplők közül kit tekintünk egy lehetséges regény főszereplőjének, azaz kinek a szemével nézünk a múltra, kinek a fejével gondolkozva értelmezzük a történéseket, a szereplőket, viszonyaikat.

Izgalmas lenne feldolgozni középiskolásokkal egy-egy drámát a felvetett módon, kisebb csoportokban egy-egy szereplő szemszögéből, ahogy ő láthatja, ő éli meg a viszonyokat, eseményeket, a saját és a körülötte létezők életét. A folyamat végén összevethetnénk a kialakult családtörténeteket, megkeresve és megvitatva a kapcsolódási pontokat, az egyezőségeket, különbözőségeket...

#### *Gondolatok a Három nővér regényfeldolgozásához*

A történet egy udvarházban játszódik, ahova a dráma indítása előtt 11 évvel érkezett az édesanya halála után a család. A dráma kezdetekor már az apa sem él. A dráma egymondatos története annyi lenne, hogy „menjünk Moszkvába”, és aztán nem megyünk (önmagában is bravúr drámát írni valamiről, aminek a lényege az, hogy nem történik meg, erre Beckett is képes volt a Godot-ban).

A Három nővér szereplői közül bármelyikük történetéből, szemszögéből nézve meg lehetne írni a regényt. Még Natasáéból is – ez a lány bekerül egy családba, ahol őt az első pillanattól kezdve mindenki utálja, már a bemutatkozó ebéden is csak a derékövére tudnak becsmélő megjegyzést tenni, innen aztán érthető, hogy később sem lesz a társaság szerves része.

Olgával nem történik semmi, mégis egy regénynek, amit a Három nővérből írnak, épp Olga lehet leginkább a főszereplője, ugyanis Olga a narrátora a történeteknek, Olga az az ember, aki mindent lát, leggyakoribb szava a darabban, hogy „emlékszem”. Olga úgy beszél, mintha egy vénséges vén banya lenne, pedig csak 28 éves. 11 éve jöttek el Moszkvából. Egy regényben szerepelne az a történet, ami pontosan leírja, mi történt vele azóta.

Irina egészen kislány volt még, Mása pedig kiskamasz, mikor az anyjuk meghalt, azért eljöttek Moszkvából. Olga fölnevelte a húgait, a dráma kezdetekor már négy éve dolgozik. Előtte még otthon kellett lennie, mert Irina kicsi volt, őt nevelgette, most már elég nagy, ezért ment el dolgozni Olga. Egy éve meghalt az apjuk, azóta egyedül vannak.

Olga a darab elején azt mondja, hogy „emlékszem, mennyire vágytam arra, hogy...” és Irina, a cserfes, kis Irina közbevág, hogy „Moszkvába menjünk”, de Olga nem ezt akarja mondani, hiszen utána arról beszél, mennyire megöregedett, fáj a feje, hogy mennyire kimeríti az iskola és hogy férjhez menni és otthon ülni csak jobb lett volna.

Egy regényíró mit írna meg, mi történt valójában Olgával? Érdekes lehet, hogy Kuligin, Mása férje (egy iskolában tanítanak), a harmadik felvonásban, a tűzvészkor azt mondja Olgának, hogy „ha nincs Mása, akkor téged vettelek volna el”. Egy-egy előadás el is játszik azzal, hogy mikor Kuligin először érkezik a házba, megakad a szeme Olgán és Olgáé is rajta. Amíg Mása be nem toppan, addig (a Csehov szöveg egyáltalán nem zárja ki) ez a két ember összenézett, de mikor Mása bejön egyértelművé teszi, hogy ez az ember az övé. Azaz Olga sikerületlen szerelmi történetekről tudna mesélni, kérdés, hogy volt-e, van-e valaki az életében. Irinának azt tanácsolja, hogy szerelem nélkül is férjhez lehet menni, ha rendes ember az udvarló, hozzá kell menni.

Olgánál jobban senki se látja, hogy Mása nem szerelemből ment hozzá Kuliginhez, hanem azért, hogy egyrészt el tudjon menni otthonról, másrészt, hogy ne legyen olyan elviselhetetlenül vénlány, mint amilyenek Olgát tekintik az idő tájt. Így nem véletlen, hogy Olga, mint anyafigura aggódik amiatt, hogy Iri-

na férjhez megy, vagy sem. Természetesen Irinát sikerül rábeszélnie, és hozzá is menne, ha a végén nem halna meg Tuzenbach. Egy regényben valóban meghalna Tuzenbach, vagy Irina hozzámegy és élnek finom boldogtalanságban? De ott van Szoljonin, akivel akár még lehetne is valami Irinával, hiszen nem tudjuk, hogy faragatlan vagy csak szerelemfáltésból reagál úgy, ahogy.

Olga vajon tudja-e, hogy nem mennek vissza Moszkvába soha, egyáltalán valóban akar-e visszamenni? Nem biztos, hogy akar. Ő már volt annyira felnőtt Moszkvában, hogy ott már történhetett vele valami, ha más nem, ő emlékszik legjobban az anyjukra, ott vesztette el. Ő már sínen van, tudja, hogy már nem fog férjhez menni. Egyáltalán nem akar, nincs ereje visszamenni Moszkvába, nincs ereje ekkorát változtatni az életén, hiszen az iskolától is fáradt, mégis pillanatok alatt igazgatóhelyettes. Megy befelé egy spirálban, amiből valójában nem akar és nincs ereje kilépni – azaz ő valószínűleg nem akar, vagy tudja, hogy nem fognak visszamenni Moszkvába.

Mása is tudja, talán ő tudja a legjobban, hogy nem fognak, legalábbis ő biztosan nem fog visszamenni Moszkvába, hiszen ő már hozzáment Kuliginhez, és ez ide köti.

Moszkva valójában csak Irina álma, akinek Moszkva sok minden, csak az nem, ami valójában, azaz minden, csak nem a város, amire ő nem is emlékszik. Számára azt az érzetet testesíti meg, hogy „ott minden jó volt, élt az anyukám, együtt voltunk, és minden könnyed volt”. Ez az, ami Moszkvában biztosan nincs már.

Andrej, a testvérük is a házban él velük, nem ő a legidősebb, hiszen akkor bármennyire pipogya és ütődött, ő lenne a családfő. Egyetemi tanárnak készül Moszkvába. De csak Irina hisz benne, ezzel is Moszkva-mániáját támasztja alá. Andrejt büszkévé teszi Natasa szerelme, ezzel tökéletesen elégedett, nem vágyik többre, másra. Első szerelme, az első lány, aki életében szóba állt vele, Natasa. A lány kiválasztotta magának, a balek és kedves Andrejt. Valószínű, a hirtelen szerelem oka, hogy Natasa már ekkor terhes, Bobik apja nem Andrej.

Egy regényben egész fejezetekben lehetne elmesélni, hogy a felvonások között mi történt, a házasságok, az átrendeződések, szerepek hogyan alakulnak. Hogyan fejlődik Versinyin és Mása szerelme, és Kuligin vajon hogyan reagálja le. Ezt egy regény kifejti, ott kiderülhet, hogy Kuligin nem is vak, hanem nagyon is jól látja a dolgokat, és rettenetesen boldogtalan. Csebutikin is fontos figura, ha regényt írunk, mert több mint gyanús, hogy Irina az ő lánya. Van is erre utalás Csehov szövegeiben, hisz szerelmes volt az anyjukba. Erre Olga emlékszik is, a másik két lány csak érez belőle valamit. Mért van ő egyáltalán velük, mért hagyta az apjuk, hogy itt legyen, valószínű azért, mert az orvosuk is volt.

Csebutikin kívülről látja az eseményeket, ugyanúgy, mint Mása – klasszikus szemlélettel ők ketten lehetnének narrátorai a regénynek.

(D. M.)

## „Az elképedt mese”

### Báron György filmkritikus előadása

„A megmozdított kép. – Történet és történet. – Fikció és dokumentum. – Népmese és új regény a vásznon. – Az elbeszélés nyelve.” (Ajánlott olvasmány: *A történetmesélés története*, DPM 18. szám)

Báron György előadását élvezetes volt hallgatni. Bár az eredetileg megfogalmazott pontokat éppen csak érintette, idő hiánya miatt néhányra egyáltalán nem futotta, annak is adott új információt, aki a programtervben feltüntetett, a DPM-ben megjelölt tanulmányt valóban elolvasta. Előadásának ezeket a sokunk számára új információkat hordozó szegmenseit igyekszem összefoglalni.

### A mozgókép elterjedése, hatása mindennapi életünkre

*Veszélyben az írott kultúra...*

Egy nyugat-európai felmérés szerint egy ember naponta átlagosan 4-4,5 órát néz mozgóképet (tévé, videó, mozi, DVD) – hazánkban is. Azaz szabadidőnk felét mozgóképek nézésével töltjük. Semmi mással nem foglalkozunk önként ennyit (kivéve persze a létfenntartáshoz szükséges alvást, a munkát).

Marshall McLuhan (médiakutató) A Gutenberg-galaxis vége című könyvének alap gondolata, hogy a mozgókép kiszorítja világunkból a papíralapú, írott kultúrát. Elméletének egy része igaz, de a végkövetkeztetésben tévedett. Az igaz, hogy a mozgókép elterjedésével az emberi érzékelés megváltozott, amíg eddig a tudás alapvetően az írott kultúrán keresztül jutott el az emberekhez, öröklődött át nemzedékről-nemzedékre, most egyre inkább átveszi a helyét a képi kultúra. A Gutenberg-galaxisnak mégsem lett vége, a könyv nem tűnt el világunkból. Soha nem is volt a Gutenberg-galaxis akkora, mint az a képi galaxis

– ha úgy tetszik Lumière-galaxis, amiben élünk. A mozgókép megjelenése előtt az emberek a fent említett időintervallumot átlagban nem töltötték olvasással, azaz nem az olvasást szorította ki a mozgókép – az a vékony réteg, aki eddig olvasott, az ezután is olvasni fog – az újságolvasást (mint szertartást), az utazás közbeni olvasást nem váltja fel a mozgókép, nem ezekbe az időintervallumokba tolikodik be a mozgókép.

#### *A mozgókép elidegenít?*

Az említett 4-4,5 óra máshova tolikodott be; a közvetlen élet és tapasztalás helyét veszi részben át. Kevesebbet sétálunk, kevesebbet foglalkozunk a gyerekünkkel, családukkal, barátainkkal – illetve ezeket a tevékenységeinket összekötjük a mozgókép-nézéssel. Eltűnik az életünkből a beszélgetés – a családi élet a tévé előtt zajlik. Kb. húsz éve, mikor heti egy műsorszüneti nap volt a tévében és nem volt még elterjedve a videó, legalább ezeken a napokon beszélgetéssel ütötte el az időt a család. Ma a család, ha beszélget is, a téma a tévé: a kötelező „mi volt az iskolában, a munkahelyen” kérdés feltevése után, a képernyő felé lehet fordulni. Ha beszélgetünk, jókat lehet csámcsogni mások életéről, olyan emberekről, akik a televízió nélkül nem is lennének (nem tudnánk, hogy léteznek), ezek a celebritások népesítik be az életünket. Felépíthetünk magunknak egy világot, és remekül lehet élni benne. Erről szól Papp Bojána *A tévé és én* című dokumentumfilmje.<sup>4</sup>



A probléma egy másik vetülete jelenik meg Szakonyi Károly *Adáshiba* című darabjában. Magát a problémát már a pszichológusok is ismerik, tudni illik, ha „elromlik a tévé”, rádöbbenünk kivel élünk együtt, hiszen jobb híján beszélgetni kellene, és kiderül, semmit nem is tudunk egymásról, beszélgetni sem tudunk, hiszen nem szoktuk gyakorolni. Ez aztán egészen a válásig vezethet.

#### *Közvetlen tapasztalás helyett közvetett tapasztalás... kitáguló lehetőségek*

A változás azonban nem csak egyoldalú, nem csak rossz oldala létezik, sőt. Bár a világ, amit a képernyőn keresztül nézünk kétdimenzióssá válik, mégis mérhetetlenül kitágul. Tekintsük példának okáért a tudományos-természeti-ismeretterjesztő filmeket, a képeket a Holdról, vagy a mélytengeri élővilágról, a technika legújabb vívmányairól, a régmúlt eseményeinek kutatásairól. Már a kisgyerekek is pontos leírást tudnak adni a Hold túlsó oldaláról, rengeteg információval rendelkeznek olyan dolgokról, amiket sohasem láttak, sohasem járhattak ott. A mozgókép az információk mérhetetlen sokaságát rejti magában. A tapasztalás a közvetett érzéki tapasztalásból közvetett tapasztalássá válik, viszont olyan dolgokról szerzünk szemléletes ismereteket, melyekről a hagyományos kultúrában talán soha nem szerezhettünk volna tudomást.

A tapasztalásban keletkezik egyfajta szűkülés és ugyanakkor jelentkezik tágulás is. Természetesen az egyik nem pótolhatja a másikat. Az egzotikus tájak növényeinek képi megismerése nem helyettesítheti a megfogható, megszagolható virágokat. A mozgókép segítségével sok dologról szerzünk kétdimenziós tudást, míg az élet valódi megtapasztalásával a világ egy kicsiny szeletéről szerzünk árnyalt ismereteket. Mérhetetlenül átalakult a világ elsajátítása, társunk, társaink megismerése, a kapcsolataink, azok megélése, megértése.

#### *És mégis veszélyben az írott kultúra...*

A kutatások szerint a számítógépek terjedésével újra átalakul kissé az arány, ugyanis a fent említett idő egy részét, a fiatalok esetében egyre nagyobb részét a monitorok előtt egy másfajta, alapvetően írásos tevékenység veszi át. Ez visszahozza a betűt – a képen/képernyőn a gyerekek leginkább betűkkel, szavakkal foglalkoznak. A folyamat még csak indulóban van, nem lehet még elemezni, de egyértelműen jelen van és teret hódít. Az is világosan látszik már most, hogy ez a betűkultúra alapvetően más, mint a nyom-

<sup>4</sup> Egy idős néni olyannyira a celebritások világában él, hogy számon tartja személyes ünnepeiket, pl. Friderikusz születésnapjára virágot és levelet visz a házához, kedvenceinek minden szereplésén ott van, igyekszik minél közelebb férközni hozzájuk, nem szólítja ugyan meg, mégis boldog, boldoggá teszi a kedvenc közelsége, a tudat, hogy ott volt... teljes életet él, elégedett.

tatott. Ez egy alapvetően lebutított betűkultúra, mely az SMS-eknél kezdődött és a csetelésben teljesebbé válik. A legszükségesebb dolgok közlésére szorítkozik, ezzel rendkívül elszegényíti a nyelvet<sup>5</sup>.

## **A film-befogadás és a kultúra kapcsolatáról**

### *A mágikus tudat és a kép*

A 20-30-as években, fotográfusok kezdtek járni primitív népekhez és fotókat készítettek róluk. A képeket meg is mutatták nekik, komoly veszélybe sodorva ezzel magukat, mert ezek a népek úgy gondolták, aki a képüket megszerzi, elviszi, az elviszi a lelküket is, így gyakorta támadtak a fotósokra. Számukra a kép és a lélek azonos, ha a kép fölött hatalmat szerzünk, a lélek fölött is hatalmunk lesz. Az ősemberek barlangrajzainak is ez lehetett a célja. Ez a mágikus tudat a civilizált világban is él, még napjainkban is. A javasasszonyok is képet kérnek arról a személyről, akire rontást kívánunk szórni vagy éppen akiről vélt rontást akarunk levetetni.

### *Mit látunk a képen?*

Hogy mit látunk a képen, mit tudunk felfejteni a történetből, az erőteljesen kulturális kérdés. Amikor bennszülötteknek levetítettek egy egyszerű filmet, a bemondó láttán a nézők között pánik tört ki, mert számukra az arckép vetítése a levágott fejű embert jelentette, aki beszél(!), míg mi tudjuk, hogy a valóságban ott van a többi része is, csak nincs a képen. Ha nem ismerjük a kép, a mozgókép természetét, nem tudjuk értelmezni azt. Számunkra egyértelmű, hogy a film kihagyásokkal dolgozik, azok számára, akik nem ismerik a mozgókép természetét, abban az esetben, ha valaki az emeletről leszól, hogy „megyek”, a következő ponton meg látjuk beszállni a kocsiba, nem tudják kitölteni a két kép közti űrt a lépcsőn való lefutás történéssel, azt képzelik, hogy az illető lezuhant az emeletről.

A film úgy dolgozza fel a történetet, hogy pilléreket (jeleneteket) tesz egymás mellé olyan módon megválasztva, hogy a köztük lévő szakadásokat saját fantáziánkkal ki tudjuk tölteni. Amennyiben a befogadó számára a pillérek nem jól lettek megválasztva, zavarba kerül a képek láttán, ilyenkor kénytelen találgatni.

### *Mit veszünk észre a filmen?*

André Bazin filmesztétának van egy tanulmánya, melyben arról ír, mennyire kultúrafüggő az is, hogy a filmből mit látunk meg, mit fogunk fel, a képen mit tekintünk fontosnak. Egy törzseknek készült oktató filmben az étkezés előtti kézmosás szerepére akarták felhívni a figyelmet. De a megbeszélésekkor rendre azt tapasztalták, hogy a „mit láttak a filmen?” kérdésre a „tyúk” volt a válasz. A film tüzetesebb átvizsgálása után észrevették, hogy teljesen jelentéktelen helyen, alig észrevehetően, de valóban az egyik snitben a kép sarkában bekószál egy tyúk, majd ki is tűnik. Az embereknek mégis ez volt az érvényes, fontos momentum, mivel vadászó életmódot folytattak, és a zsákmány észrevételére éleződött ki a figyelmük. Fontos, tehát, hogy a filmkészítők tökéletesen tisztában legyenek célközönségük kulturális adottságaival, illetve befogadóképességével. Az egyre terjedő szappanoperák is igen részletekbe menően, kevés kihagyással dolgoznak, hogy a kulturálisan alacsonyabb szinten lévő néző számára is könnyen fogyasztható üzleti vállalkozást tarthassanak fenn.

### *Hogyan reagálunk a látott képekre?*

A film megszületésének időszakában a saját kultúránkban is riadalmakat okozott egy képsor: Lumière második vetítésén a legenda szerint a közeledő vonat láttán a nézők felpattantak. A törzsi népeknél még előfordul, hogy olyan mélyen élnek bele magukat a történetbe, hogy a gonosznak nekiugranak a vásznon, amit a mi kultúránkban már senki nem tesz meg. A gyerekeink még beleélik magukat a történetbe annyira, hogy rákiabálnak egyes szereplőkre, de nem jut eszükbe felállni és odarohanni, míg bennünk felnőttként az átélés már legfeljebb az érzelmi azonosulásban teljesebbé válik, és elérzékenyülést eredményez, sohasem aktív cselekedetet.

Egyre nagyobb az igény a nézőben a tökéletes látvány megteremtésére mind a tudományos, mind a szórakoztató filmiparban. Ez a technika fejlesztésén túl az illúzió tökéletesítésének igényét is megköveteli. Egy ilyen valóság-hű, valóságos feszültséget – a mi is részt veszünk a történetben vagy folyamatosan minden pillanatba belelátunk – felkeltő film Hitchcock *Kötél* című alkotása, mely vágás nélkül készült film, melynek első percében brutálisan meggyilkolnak egy fiatalembert, ládába dugják, gondosan terítnek a láda tetején és vendégeket fogadnak, partit tartanak, melyre a meggyilkolt is hivatalos lenne. A feszültsé-

---

<sup>5</sup> Fontosnak tartok itt egy magánjellegű élményt megosztani, hogy ezzel ellenpontozzam a kilátásokat. Középkorú tanítványaim körében már gyakran megjelenik az az igény, hogy bővebben, irodalmibban fejazzék ki gondolataikat, illetve még inkább jelentkezik a személyes találkozás, a beszélgetés igénye. A nyelv rettentő gyors elcsúszása, amit a számítógépes csevegés eredményez, olyan mértékű és ütemű, hogy még őket is megriasztja, miközben nap mint nap továbbra is folyamatosan élnek vele.

get az kelti, hogy mi tudjuk, a hulla a ládában van, és vágás hiányában erősebb az az érzetünk, hogy valóban ott van, hiszen nem volt módja a színésznek kimászni.

A filmtechnika tökéletesedésével valóban egyre nehezebb tetten érni az illúziót, egyre inkább hajlamosak vagyunk elhinni, valóban a valóságot látjuk a dobozba zárva.

(D. M.)

## Eleje, közepe, vége

### Békés Pál író előadása

*A XX. század második fele arról szól, hogy a történet nem létezik többé. Elmondhatatlan.*

*A XXI. század eleje talán arról szól majd, hogy történet nélkül még az elmondhatatlan sem elmondható. Történetnek tehát lennie kell.*

Békés Pál a műsorfüzet ismertetőjének első mondataival kezdte el előadását, majd gondolata alátámasztásaként, több szálon elindulva, majd ezeket összefűzve, az irodalomtörténeten óriásléptekkel áthaladva jutott el végül az utolsó mondathoz, „történetnek tehát lennie kell”.

A történetnek arról az alapvető formájáról beszélt, mely az epikában ölt testet, a regényben, prózában, és természetesen a drámában is. A történet olyan valami, amiről meg vagyunk győződve, hogy tudjuk a jelentését, de vajon valóban tudjuk-e. A közismert fogalmak vajon ugyanazt jelentik-e az egyes embereknek? A tapasztalat azt mutatja, hogy amint elkezdjük a „konszenzuális” kifejezéseknek az értelmét taglalni, kiderül, közel sem jelentik ugyanazt számunkra.

A Világirodalmi lexikonban a történet<sup>6</sup> az elbeszélő és drámai műfajokban a tartalom, és a cselekmény legszorosabb értelemben vett epikai magva, ami a műben az emberekkel, más lényekkel vagy dolgokkal történik (historia, sztori). Mint poétikai fogalom visszaszorulóban van, melyben szerepet játszik a modern epika összetett fogalmának és művészi gyakorlatának kialakulása. Egyes ősi naiv műfajokban – mese, és a történetírás kezdetei – a történet alkotta a művek gerincét, a százalékosan legjelentősebb részt, de az embereknek a történet iránti érdeklődése, igénye később is, mindenkor eleven marad. És eleven napjaink közizlésében is, gondolati, leíró, kritikai, sőt egyáltalán a formai értékű műtényezőik ellenében. Ma is az „eseményes” írók a legolvasottabbak, például a krimi egyik vonzó ereje abban van, hogy a történetre koncentrálnak, és a filmek érdekes története is sok mindenért kárpótolja a nézőt.

A történet alakulásának az irodalomban is van története. A létező legősibb műfaj, ami máig eleven és mindannyian jól ismerünk, az a mese. Vannak műfajok, melyek régebbiek, de már nem elevenek, pl. az eposz jóval régebbi eredetű, de ma már igen ritkán írnak eposzokat. A mese azonban 4000 éve jelen van az életünkben.

A történettel egyszerű formákban találkozhatunk, például amikor egy ismerősünknek ajánlunk egy könyvet, és röviden megpróbáljuk elmondani, miről szól. Ez rövid összefoglaló lesz a valós történetről, mint a 100 híres regényben. Karinthy és Kosztolányi játéka volt, hogy „zanzákat” mondtak egymásnak, azaz röviden-kurtán, jóformán egy mondatban összefoglalva mondtak el egy történetet, amiről a másoknak ki kellett találnia, mi is az. Öregedő úr lányt csábít, majd elviszi az ördög – ez nem más, mint a Faust rövid összefoglalója. Ebben csíra formában benne van a történet, de természetesen a Faust nem erről szól, rengeteg dologról szól, ami nem foglалható röviden össze, de ebben a zanza formában mégis felismerhető.

Ha ugyanilyen zanzaszerűen foglaljuk össze a Rómeó és Júlia történetét, egy végtelenül banális és közheyles alap sztorit kapunk. Ebből a sztoriból kb. 60 különböző feldolgozás született már ez ideig, köztük Shakespeare remekműve. A történet, mint szüzsé – hogy két ellenséges csoportba tartozó fiatal egymásba szeret és a gyengéd érzelmek kibontásától várják a viszály megoldódását, ami viszont rendszerint tragédiához vezet –, mind máig eleven és termőképes. Ez a történet 5-10 sorban leírható, mégis számtalan érvényes feldolgozása lehetséges – Shakespeare saját korában játszódóan, de Veronába helyezi, míg Bernstein West Side Story-ja a XX. században játszódik New York puertoricói bevándorló negyedében. A mű erejét semmiképpen nem a történet teszi, de történet nélkül nem igazán van mű. Legalábbis sokáig, a XX. századig, így gondolták.

<sup>6</sup> A szócikk Martinkó András munkája.

Más irányból közelítve a történethez: az irodalom, az epika és a dráma is időbeni műfajok, ellentétben pl. a képzőművészettel, és azonosan valamelyest a filmmel. A film ideje kb. másfél óra (aminek egyetlen oka a kereskedelmi forgalom célszerűsége), megtekintése a mozikban (pl. az utazással együtt) kb. 2-2,5 órát vesz igénybe az életünkből. Természetesen egy regénnyel, egy epikai művel szemben ilyen elvárások nincsenek, itt nincsenek ilyenfajta időbeni határok, legfeljebb, ha túl vastagnak találjuk, nem kezdünk hozzá. Az olvasás sokkalta lassúbb, mint megtekinteni egy a regényből készült filmet, amiről tudjuk ugyan, hogy óriási kihagyásokkal dolgozza fel azt, de a történet főbb szála megjelene. Példaként: a Háború és békéből, mely 1600 oldal körüli, készült a 60-70-es évek fordulóján négyszer két órás orosz film és van a közismert amerikai feldolgozás, mely 90 perc. Ez utóbbi a történet elenyésző töredékeit meséli csak el, de még az orosz sem tudja visszaadni a regény szála. Az epikában a történet időbeni terjedelme nem megfogható, nincsenek kötelmei (sem belső, sem pedig külső, kereskedelmi – az olvasótól függ, mennyi idő alatt rágja át magát a művön), akár egy óra, akár évszázadok eseményeit feldolgozhatja. Ezek a műfajok nem feltételezik a mű egyvégtében való befogadását – az ember miközben olvas egy művet, közben éli a hétköznapijait, gyereket nevel, háztartást vezet, dolgozik, és tulajdonképpen vele él a regény, mígnem eljut a végére. A Háború és békét hozva ismét példaként, mesélte el Békés Pál saját tapasztalatait, mely szerint, ismerősei között a férfiak általában a szerelmi szála oldalait átlapozva tulajdonképpen a háborút, míg a nők épp fordítva, a háborús részeket átlapozva, a szerelmi szálaakra koncentrálnak a békét olvasták, holott a kettő együtt ad igazán teljes egészet. A Háború és béke olyan több szálból összefűzött alkotás, amiről nem lehet írni néhány mondatos szüzsét írni, mint a Rómeó és Júliáról, bár a szála egyenként kivonatolhatók, de az egészet nem lehet pár sorban elintézni.



Ismét egy új irányból közelítve: hazai írók találkozásánál vetődött fel a kérdés, epikáról szólva, hogy mi is az irodalom alapegysége. Három irányzat fogalmazódott meg. A jelenkori irodalomban igen sokaknak az a föltételezése, akik elvetették a történetet, hogy az irodalom alapegysége a mondat. Ez egy nyelvi egység, aminek többé-kevésbé mindegy, hogy mi a tartalma, önmagában grammatikailag álljon, legyen szívenütő, mint forma, legyen nagyon erős. Esterházy Péter (a mai magyar irodalom egyik vezető személyisége) szokta ezt úgy összefoglalni, hogy „nem népben és nemzetben, hanem alany és állítmányban gondolkodunk”. Egy másik irányzat szerint az irodalom alapegysége az ötlet, bármilyen irodalmi művet létre lehet hozni akkor, ha van egy ötlet, akár csak egy csíra – az írótól függ aztán, hogy 30 vagy 1000 oldal születik belőle. A harmadik csoport azt mondja, hogy az irodalom alapegysége a történet, amely több, mint az ötlet, de kevesebb, mint a kifejtett mű. A különböző irodalomtörténeti korszakokban más és más volt a hajtóereje a szerzőknek. Az, hogy az irodalom alapegysége a mondat, az utolsó 50 év gondolata, és remekműveket termett, mégis napjainkban visszaszorulóban van.

A továbbiakban példaként vizsgáltunk a pikareszk regények körében, melyekről az irodalomtörténetek egy része úgy nyilatkozik, hogy a regény korai korszakaiban jelen volt, ma már túlhaladott dolog. Békés Pál véleménye szerint az irodalomban nincs olyan, hogy túlhaladott, vannak gondolatok, melyek újra meg újra előkerülnek, és amit ma túlhaladottnak látunk, az holnap ismét új lesz. Rendkívül izgalmas és érdekes formának tartja a pikareszket. Legnagyobb példája a Don Quijote, amely epizódok sorából álló történetfűzér, az tartja össze, hogy egy férfi, a „bús képű lovag” vándorol az országúton és közben mindenféle események történnek vele. Az események időrendiségét a vándorlás adja meg. A vándorlás, az út ebben az esetben alapvető szimbólum, egyrészt jelenti az utat a fizikai valóságot, mely a lábam alatt van, másrészt jelenti az életutat, ahogyan az időben haladok. Ennek magától értetődőségében rejlik az az ereje, mely a mai napig is élővé teszi a formát. Ugyanerre a szerkezetre épül a filmvilágban a road movie (pl. Szelíd motorosok). A Don Quijote, az első modern regény, melynek még egy fontos sajátossága van. Ez egy olyan könyv, ami a könyvekről szól. A bús képű lovag ugyanis belebolondul az olvasásba. Az általa olvasott könyvek hőseinek kezdi képzelni magát, és az akkor már avított számító ideákat követve indul

vándorútra, azaz a könyvek hatására készül egy új könyv. Ez az irodalomról szóló irodalomnak az ősi alapesete. Másképp vizsgálva a művet találunk benne egy időcsúsztást, ugyanis a XVI. században vándorló hős XIV. századi morállal próbálja élni az életét, ezzel folyamatosan bolondot csinálva magából. Ebben a formában nincs teljes, nagy ív, ha a szerző akarná, akármeddig mehetne tovább a hőse, az epizódok önmagukban is zárt egységeket alkotnak, ezeknek külön-külön van ívük. (Ahhoz, hogy az ilyen művekből más szerzők ne gazdagodhassanak meg, a végén meg kell ölni a főhőst.)

Az irodalomtörténet következő, a történetmesélés szempontjából fontos nagy korszaka, a XIX. századi regény (Tolsztoj, Balzac, Flaubert...). Az a képzetünk, ami a regényről kialakul iskolarendszerünk, irodalomoktatásunk alapján, az ezeknek a nagy íróknak a művei alapján alakul ki. Az utolsó a nagyok között, aki ezen alapelvek szerint írta műveit a XX. század közepén, az Thomas Mann. Ezek a művek vagy fejlődésregények, egy ember egész élettörténetét foglalják össze (de lehet ez egy esemény, korszak története is), nagy egységekben, nagy ív mentén, ezen belül is logikus fejlődés mentén.

A XX. században aztán az avangarde-dal párhuzamosan alakul ki az irodalomban az az irányzat, amely ezt a nagy egységekben kezelt időt megbontja. Ez nem jelenti azt, hogy ezelőtt soha nem lett volna efféle elgondolás, de ebben az időben ez mint irányzat terjedt el. Az irodalomban ekkor az egyik legfontosabb változás az időkezelésben mutatkozik meg. Az eddig lineárisan kezelt időt bontja meg. Ami eddig természetes volt, hogy egy történet elejét-közepét-végét ebben a sorrendben meséli el, az ekkor felborul, összekeveredik. Erre is volt már példa jóval régebben, az európai irodalom kezdeteinél, az Odüsszeiában, ahol a hős megmenekülésével kezdődik a történet, ahol is elmeséli előző kilenc éves kalandozását, majd ettől kezdve az utolsó egy év történéseit lineárisan látjuk. Mégis a mi tudatunkban a történet a végére lineárisan jelenik meg. A XX. századra „gyorsul az idő”, a tudatunkban és az érzékelésünkben is, ez képeződik le a műalkotásokban is. Már nem tudjuk a világot átlátni, csak töredékekben ismerjük. Ennek az irodalmi kísérleteiként születtek meg, ennek a közös élménynek, három nagyon is különböző módon való megjelenése Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce munkássága.

Néhány mondatban arról, miben adtak ezek a szerzők jelentősen újat, mást a történetmesélésben. Proust, aki igen gazdag és súlyosan asztmás úriember, aki a parafával kibélelt szobáját nem igen hagyja el, ez a könyvtárszoba, és a gyermekkora a kastély kertjében az összes tapasztalata az életről. Itt írja meg Az eltűnt idő nyomában című művét, amely egy egészen furcsa remekmű: az álló idő jelenik meg, itt minden az emlékekről szól, minden jelen idejű, minden akkor van jelen, amikor az emlékeiben él. Nincs nagy ív, nincs eleje, közepe, vége, hanem egy folyamatos párhuzamosság van jelen, ahol a történéseket az asszociációk sorrendje mozgatja, az, hogy egy adott élményről, képről, fényről, illatról éppen mi, milyen emlék jut az eszébe. Ebben a műben valóban eltűnik az idő, nincs jelentősége az idő múlásának, nem erről szól, hanem az érzéki tapasztalásról.

Kafka ezzel szemben kerek történeteket ír, leginkább közel áll az előző korszak elbeszélésmódjához, abban az értelemben, hogy van eleje, közepe, vége és hagyományos értelemben vett időrendisége. Mégis, példaként a Kastélyban, ahol egy földmérő borzasztó pontossággal műszerekkel dolgozik, ahogyan egy lassú spirálban halad egyre közelebb a dombtetőhöz, úgy feloldódik az idő, ami eddig mérhető, pontosan behatárolható volt, az fokozatosan szertefoszlik, míg a végére már fogalmunk sincs arról, mikor hol és mi is történik valójában. Ez is a XX. századra jellemző megsemmisülések egyike, másképp, de ő is megsemmisíti az időt, és még egy lényeges kérdést feszeget, hogy a történetek elmondhatók-e.

Joyce úgy kezdte az írást, első novellás kötetét, mint egy realista író, de nem alkotott vele átütőt. Ebből fordult át az Ulysses-hez, ami egy modern Odüsszeia. Elmeséli a teljes történetet, úgy, hogy a történet valódi időkerete 1904. június 16-án reggel nyolctól éjjel kettőig terjed. Ezen belül a szereplők és a történet is azonosítható az Odüsszeiával, rendkívül részletes, aprólékos, pillanatról-pillanatra követi a szereplők életét ebben a rövid időintervallumban. Ez sem történet többé, hanem egy apróságokból álló törmelék-halmaz.

A három író Európa három szegletén egymásról semmit sem tudva, mégis egyféleképpen értve a világot három teljesen különböző választ adott a világra. Ez a három fő irány, ahogyan összetörik, megváltozik a történetmondás –, és azóta nem történt semmi új az irodalomban. Folyamatosan beszél róla az irodalmár világ, hogy milyen új dolgok születnek, de valójában semmi nem történik.

Korunk úgy 30 éve a posztmodern felvirágzása, annak eredményeként, hogy a világ ismét megváltozott abban az értelemben, hogy ma már nem elszigeteltek egymástól a világ távoli részei, hanem az egész világból folyamatosan kapjuk az információt, az egész kép együtt nem egységes, folyamatos egymásmellettsége a stílusoknak, a minőségeknek. Ez ismét az idő folyamatos jelenidejűségének érzetét eredményezi, és ez a sokféle egymásmellettség fogalmaztatja meg az író-társadalommal, hogy nincs történet, a történet elmondhatatlan, a történet érdektelen, helyette mondat van. A mondat az az alapegység, amiért még fele-

lősséget lehet vállalni, hogy abban nyelvtanilag és stílusban is egység legyen. A történet már nem ilyen, már nem lehet ebből a szempontból felelősséget vállalni, mert nem lehet eszerint elmondani.

Itt jutottunk el oda, hogy a történetek arról kezdenek szólni, hogy a történet nem elmondható. A posztmodern gondolkodásmód sajátja, hogy az írás folyamata, az, ahogyan a szerző írja a művet, az bele van komponálva a műbe. Az alkotás szól egy sztoriról és egyben arról, hogy valaki ezt a sztorit írja. Az író folyamatosan reagál saját történetére, és megjegyzéseket tesz arra, hogy mennyire nem tudja elmondani.

Ezzel elértünk napjaink irodalmához, és itt Békés Pál visszatérve előadása kezdetéhez, Martinkó András meghatározásából idézve: „az emberekben a történet iránti érdeklődés igénye mindenkor eleven maradt.” Azaz hiába a korszerű, a modern, ha az olvasó a mesét keresi az alkotásokban, azt, amit képes megérteni, aminek van *eleje, közepe, vége*. Ez a „közönségigény” az írókat is visszafordulásra készíti, hiszen hiába modern valami, ha senki sem olvassa.

Ezzel eljutottunk oda, hogy történetnek tehát lennie kell.

(D. M.)

## Van-e még történet?

### Nánay István színikritikus előadása

Axiomaként elfogadhatjuk, hogy a színjáték nem létezik történet nélkül. A kérdés az, hogy mit tekintünk történetnek? A XX. század második felében, amikor feloldódtak a műfaji határok, bizonytalanná vált maga a történet is.

Nánay István előadásában rövid összefoglalást kaptunk az elmúlt 50 év színházi, főként amatőr- vagy alternatív színházi irányzatainak törekvéseiről, alakulásáról –, ami a történetnélküliséget illeti. „A színházban mindenképpen történetet akarunk látni. Megtanultuk ezt az iskolában. Mindennek a meséjét, a cselekményt kell elmondanunk. Erre vagyunk szocializálva.” Ezekkel a nyitó mondatokkal kezdte előadását Nánay István, innen indítva fejtette ki aztán, hogy a színház az a művészeti ág, ahol nem a történet az elsődlegesen fontos, a mondanivalót hordozó közeg, hanem a történet mögötti. Az a mód, azok az elemek határozzák meg a színházat, ahogyan a történetet vagy történetnélküliséget értelmezi és a színpadra állítja a rendező, a színész. Az a fontos a színházban, hogy a történet mögöttit milyen eszközökkel mutatja meg az előadás.

Előadásának fő kérdése, hogy az alternatív színházban realista színházi értelemben folyik-e történetmesélés vagy sem. Kiindulásként fogalmazta meg – nem először –, hogy nincs olyan, hogy alternatív színház. A társulatok kialakítják a saját színházi stílusukat, és ennek megfelelően a történetmesélési módjukat is, függetlenül attól, hogy kőszínházi vagy amatőr csapatról van szó. A történetmesélés módját mégsem a színház stílusa, hanem elsősorban a feldolgozott mű és az alkotók ehhez való viszonya határozza meg, azaz minden előadás másképpen mesél történetet.

Nánay István szerint ugyan van történet, van valamiféle mese, sztori, amit elmondanak egy előadásban, de a színházban nem az a lényeges, hogy milyen szöveg hangzik el (mint történet): ez másodlagos. A színház lényege, hogy milyen egyéb eszközökkel kíséri a szövegmondást, vagy a szöveget. Az az érdekes, hogy az előadás milyen színházi eszközökkel mutatja meg ezt a mese mögötti másodikat, de fontosabb szintjét a sztorinak.

A magyar színház alapvetően szószínház és alapvetően realista színház. Azt szoktuk meg, hogy a szövegre figyelünk, és sokkal kevésbé arra, hogy mi minden történik mögötte. A szószínházban is működött és működik egy olyan vonal, ami némiképpen megváltoztatja a szöveget, mert a színházi eszközök valamilyen formában reflektálnak a szövegre, valamilyen kapcsolatba kerülnek a szöveggel. A színházban éppen ez a fajta reflexió és kapcsolat az izgalmas. Mint minden művészetnek a témához való viszonya a fontos, itt is az az érdekes, hogy milyen viszonyban vagyunk a szöveggel. A szöveg valamilyen történet elmesélésének az eszköze, és a színpadra állításban éppen az a kérdés, hogy az előadás milyen más tartalmakat tud még közvetíteni, mint amit a szimpla szöveg tud.

Az első igazán jelentős törekvések a szöveg mögötti tartalmak más, a színház által kínált eszközökkel való megjelenítésére abban az időben jelentek meg nálunk, mikor a történelmi helyzet nem tette lehetővé a beszédet, más módon kellett, lehetett gondolatokat közölni. Ekkor alakult ki a hazai színházban a képes beszéd. A színház lényege, a metaforikus megfogalmazás mód került előtérbe, ez vált elsődlegesen lényegessé. Nem a darab már az elsődleges, hanem ami mögé helyeződik. A képes beszéd csak akkor tud működni, ha nem különálló szintekként jelennek meg a megfogalmazásmódok, hanem egymással játszanak; a szöveg és a „nem szöveg-rész” egymást kiegészítik, ellenpontosítják. A 60-as években Amerikában, aztán Európába átszivároga, torzulásokon és módosulásokon keresztül nálunk is kiteljesedik egy olyan-

fajta színház, amiben egyáltalán nem érdekes a történet, csak és kizárólag egy másfajta szintje érdekes a színháznak. A pillanat érdekes a színházból. Az, hogy itt és most történik valami. A történés az érdekes. Ebben a színházban valami megszületik, valamilyen irányba elmegy, valahova eljut – de ha a történésnek csak a kerete van megtervezve, az irányok jelentősen kiszámíthatatlanok. Ilyenek az akciószínház, a performance, a happening. Ezekben az előadásokban azt tudjuk, miből fogunk elindulni, és jó esetben azt is, hogy hova akarunk eljutni, de maga a folyamat körvonalazatlan, széles mederben mehet. Ez a fajta színház a 60-as évektől kezdődően jó néhány évtizedig az úgynevezett amatőr vagy alternatív színházak egy jelentős szeletét jellemezte. Olyanfajta akciók voltak ezek, amelyekben a részvétel volt a nagyon lényeges – az a részvétel, hogy ott lehetek, részese lehetek, akkor is, ha nem vagyok aktív szereplője, de valamilyen formában ott vagyok, közösen hozzuk létre – ma ilyen a Bárka Színház Hamlet előadása. Ennek a színháznak a legfontosabb eleme, hogy jól érzem benne magam, hogy ott vagyok – más kérdés, hogy az előadás minősége mennyire esetleges, mennyire az adott pillanat függvénye.

Az elmúlt 40-50 évben rengeteg olyanfajta színház született, ahol a történetmesélést, a színdarab illusztrált színpadra helyezését nem tudjuk tetten érni. Ezekben az előadásokban is van történet, de ha a történetet, a klasszikus értelemben vett történetet el akarom mesélni, az érdektelenné válik, mert itt nem a történet a fontos (gyakran ilyen a tánc-, a mozgásszínház is). Az a lényeges és fontos, hogy mi történik a színpadon, és ehhez nekem mi a viszonyom, milyen asszociációim vannak. A mai történetmesélésben az a jellemző, hogy a történet nem a színpadon fogalmazódik meg, hanem a nézőben. Nem csak az a fontos, hogy milyen az alkotó viszonya az alapanyaghoz, hanem legalább olyan fontos, ha nem fontosabb, hogy milyen viszonyt generál a mű bennem, nézőben.

Nánay István előadásának második felében a fentiek szemléltetésére az Egyetemi Színpad 60-70-es évekbeli előadásairól, főként a Ruszt József által rendezettekről, és Halászné lakásszínházi előadásairól készült képeket tekinthettünk meg rövid kommentárokkal.

(D. M.)

## Séták a mennyei madárka vidékén...

### A történet története – Kárpáti Péter színműíró előadása

Mindenki számára ismerős benyomás lehet színházban ülve, vagy gyerekekkel drámaórán, színházi próbán dolgozva, amikor valamilyen jelentős, sok rétegű, gazdag történet részesei vagyunk. Ha nem is tudjuk, hogy pontosan honnan, mégis ismerős, megérint valami benne. Kárpáti Péter előadását végighallgatva közelebb juthattunk a jelenség megértéséhez, olyan kérdések megválaszolásához, hogy mi is ad jelentőséget, mélységet egy irodalmi anyagnak. A legendameséket<sup>7</sup> szenvedélyesen kutató és munkájában felhasználó drámaíró töprengéseinek fő kérdése, hogy hogyan jut el hozzánk egy történet az évezredek át. A pedagógusi gyakorlat oldaláról pedig bepillantást kaptunk egy olyan területre – a legendák, legendamesék terepébe –, amely értékes forrás lehet színjátszó-rendezőknél, tanítási drámával foglalkozóknak egyaránt.

<sup>7</sup> A Magyar Néprajzi Lexikon három olyan műfajt említ, amelyek leírják a Kárpáti Péter által említett történettípusokat: „A **legendamese** a szentek legendáival szemben olyan népi epikum, mely nem a római katolikus egyház által hivatalosan beiktatott, követendő példaképpen bemutatott szent emberek élettörténetét meséli el (ilyenek is nagyszámban kerültek a népi orális költészetbe), hanem, magyar viszonylatban legalábbis, elsősorban Krisztus személyével kapcsolatos komoly és tréfás eseményeket mond el. Krisztus vagy az Úristen mellett alárendelt szerepet játszik Szent Péter, Szent Mihály, az angyal és az ördög. A táltos attribútumaival is felruházott Krisztushoz képest szellemi képességeik alsóbbrendűek, egyéniségük – különösen Szent Péteré – gyakran komikus. A Krisztusról és Szent Péterről szóló tréfás legendákat a paraszti mesemondók és hallgatóságuk a *tréfás mesék* egyik fajtájának tekintik, szemben a szentek legendáival, melyek a hívők számára a hiedelemmondákhoz hasonló hiteltű „igaz” történetek... A „**hiedelemmesének** azokat a valódi mesék (*mitikus mese*) műfajához tartozó típusokat nevezzük, amelyek számos, a néphitben is azonos formában és tartalommal élő elemet, motívumot tartalmaznak, s mese és hiedelemmonda alakban egyaránt előfordulnak olykor ugyanazon közösség szájhagyományában is.” A **hiedelemmonda** az európai és a magyar mondák egy csoportja. A magyar néprajztudomány régebben inkább a *babonás történet* kifejezést használta a csoport jelölésére; Honti János és az újabb kutatás mondánák nevezi ezeket. Használják a *mitikus monda* elnevezést is. Nagy részük az élő hiedelemből táplálkozik, annak az epikus megformálására legalkalmasabb mozzanatait alakítja kerek elbeszéléssé (fabulat), azonban nem minden hiedelemből alakul ki mondának nevezhető epikus történet, egy részük megmarad a közlés vagy a memorat fokán. (...) Fő csoportjai: a végzettről szóló mondák, halászmondák, halálról és halottakról, kísértetjárásról (kísértetmondák), elátkozott helyekről, szellemek vonulásáról (kísértetek vonulása), túlvilágjárásról, elvarázsolt lényekről, az ördögről, sárkányról, betegségdémonokról, természetfeletti erővel s javakkal rendelkező élő személyekről (természetfeletti személy), legfőképpen a gyógyítókról, boszorkányokról, mitikus növényekről és állatokról (pl. házikigyó), természetfeletti lényekről, mágikus tárgyakról szóló hiedelemmondák, tabumondák és *kincsmondák* stb.

Ezek a történetek valahogy úgy működnek, mint a viccek: keveset tudunk elmondani közülük, de mégis magunkban hordozzuk őket, ha halljuk, rájuk ismerünk. De mi okozza ezt az ismerőség-érzést? A megfjtéshez közelebb vitt minket a *Mennyei madárka* című XI. századi legenda felidézése. A történet szerint egy monostorban él egy szerzetes, aki sokat töpreng a 90. zsoltár egy gondolatán: „*Mert ezer esztendő előtted annyi, mint a tegnapi nap, amely elmúlt, mint egy őrültásnyi idő éjjel.*” Egy hajnali zsolozsmán annyira elgondolkozik, hogy nem veszi észre, hogy egyedül maradt a kápolnában. Egyszer csak egy madár énekére lesz figyelmes. Annyira megtetszik neki a dal, hogy követi a madarat, aki egy gyönyörű erdőbe vezet. Amikor visszatér, senki sem ismeri meg, nem tudják, hogy ki lehet. A kolostor apátja végül megtalálja a könyvekben, hogy 300 évvel ezelőtt valóban élt egy szerzetes, aki elindult az erdőbe, és nem tért vissza. Mikor ezt megérti, a lelkét az Úrnak ajánlja és elporlad. A történetben mindenki számára ismerős a valamiben való elmerülés, a kimerevített, megálló idő érzése. Ez a belső képzet az, ami összekapcsol minket a történettel. A történetképzés alapja az életet szabályozó, támpontokat adó élő hiedelem, amely valamilyen anekdota formájában jelenik meg, egy precedens értékű esetet elmesélve. Ezek a történetek gyakran feszegetik az élet és halál, az evilág és túlvilág határátlépésének kérdéseit. Egy-egy történet elterjedéséhez jelentősen hozzájárul az is, hogy az adott társadalom számára valamilyen fontos üzenetet közvetítsen. A Mennyei madárka-történet Európában sokfelé elterjedt, de Magyarországon kevés feljegyzésben szerepel, sokáig lappang, míg a hatvanas években a Somogyba telepített, gyökereitől megfosztott, sokat üldözött bukovinai magyarok<sup>8</sup> között újra feltűnik, elkezdik mesélni *Elmélkedő Konrád* címmel. Érdekes kérdés, hogy miért pont itt éled fel? Szerepet játszhatnak ebben a népet ért traumák, melyek hatására hirtelen megtalálják a bukovinai székelyek a történet és a közöttük lévő kapcsolódási pontokat, az otthonától elszakadt, majd idegenek közé visszatérő ember helyzetében.

A történetképzés általános modelljét a Don Juan történeten keresztül vezette le az előadó. A körülbelül kétezer ismert változatban feldolgozott mese alapja egy több ezer éves, nagyon erős, érdekes, feszültséggel teli hiedelem, melyet a „túlvilági bosszú” néven tartanak számon a néprajzkutatók. Ennek lényege, hogy a temető csendjét mulatozással megzavaró embert egy túlvilági szellem örökre magához ragadja. Ez a történet az 1630-as évektől elszakad a hiedelemtől, már nem tekintik igaznak, maga a történet válik fontos-



tossá, amihez egy figura kapcsolódik. Ez a figura a sevillai nőcsábász aranyifjú, aki eredetileg egy üresfejű csábító volt. A következő lépésben a figura gazdagodni kezd, majd a körülötte lévő szereplők is egyre izgalmasabbá válnak. Így gazdagodik, bonyolódik a szolgál, Donna Anna vagy Don Ottavio figurája. Egyre szerteágazóbb lesz a történet, újabb és újabb epizódokkal, míg végül elér egy olyan bonyolult szerkezetet, amit már nem lehet tovább gazdagítani, darabjaira esik, és már csak egy-egy részletet ragadnak ki a feldolgozók, mit például Puskin vagy Hoffmann a romantikában. A végső szakaszt már a dekadencia jellemzi, amikor a történet az ellentétébe fordul, és megjelennek az ironikus feldolgozások.

Kárpáti Péter a történetek terjedésének magyarázatához egy rendkívül izgalmas elméletet idézett föl. Az elmélet megalkotója Richard Dawkins, angol evolú-

cióbíológus, aki az 1976-os kiadású, nálunk tíz évvel később *Az önző gén* címmel megjelent könyvében arról ír, hogy az evolúció egységei nem az egyedek és fajok, hanem a gének. Az egyes egyedek – így az emberek is – valójában a gének túlélését biztosító szervezetek. Ebből kiindulva jut arra a gondolatra, hogy létezik egy sokkal gyorsabb, de hasonló evolúciós folyamat is, mégpedig az emberi kultúra esetében. Ennek a folyamatnak az alapegységei a mémek. Dawkins így ír erről: „A mém lehet egy dallam, egy gondolat, egy jelszó, ruhadivat, edények készítésének, vagy boltívek építésének módja. Éppúgy, ahogy a gének azáltal terjednek el a génkészletben, hogy spermiumok vagy peték révén testből testbe költöznek, a mémek úgy terjednek a mémkészletben, hogy agyból agyba költöznek egy olyan folyamat révén, amelyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk.”<sup>9</sup> A történetek túlélését a másolódásuk biztosítja, amely lehet

<sup>8</sup> A bukovinai székelyek meghurcoltatása az 1764-es mádfalvi veszedelemmel kezdődik, amikor az osztrák hatóság kényszersorozása ellen tiltakozó 200 csíki székely családfőt lemészárolják. Ekkor menekülnek Bukovinába, ahonnan 1941-ben Teleki Pál miniszterelnök döntésére Bácskába telepítik őket. A menekülés során a szerb partizánok 42 családfőt hurcolnak el és gyilkolnak meg kegyetlenül. 1944-ben menekülnek tovább a Dunántúlra.

<sup>9</sup> Richard Dawkins: *Az önző gén*, 241. o., Gondolat, 1986.

szóbeli átadás, tévé, könyv vagy bármilyen más média, amelyek a történetek túlélőgépezetei. A túlélés feltétele, hogy valami érdekeljen bennük, reagáljunk rájuk –, de hogy mitől lesz érdekes egy történet, már nehezen kiszámítható, talán örök talány.

(T. B.)

## Az elveszett történet nyomában

A mesétől az előadásig – Sándor L. István előadása

*Mitől alkalmas és mitől nem egy történet a színpadra állításra?* A gyerekszínpadok rendezői számára különösen aktuális és fontos témakörrel van szó, hisz az adaptáció feladata még abban az esetben is megkezdhetetlen, ha a megjelent kész szövegek közül választ egyet a csoportvezető csoportja számára.

A kényszerűségből egy órára rövidített, az előadónak lassan már védjegyévé váló, színházi hatásoktól sem mentes kérdve-kifejtő módszerével tolmácsolt előadás vezérgondolata, hogy a színházi előadásokat elsősorban nem a történet, hanem olyan elemek jellemzik, mint a szándék, a szituáció, a jó figurák, a viszonyok és persze maga a játék. Sorba véve a drámatörténet nagy darabjait (Három nővér, Godot-ra várva, Rómeó és Júlia) kénytelenek voltunk belátni, hogy ezeknek a daraboknak nem igazán van történetük, legfeljebb történetdarabkák, történetcsálak találhatók bennük. A Kárpáti Péter előadásában említett *Elmélkedő Konrád* például bármilyen jó történet, a lényege a belső történet, az átélt lelki élmények, ezért színpadra állítani is csak a kolostorba való visszatérés helyzetét lehetne. Csehov drámaírói technikája kell



ahhoz, hogy ezek a belső állapotok színházzá tudjanak válni úgy, hogy az egyes szereplők történeteiből nem a sorsfordító események kerülnek elmesélésre: az egyes jelenetek az ezek előtti és utáni állapotokról szólnak. A Godot esetében végképp nem beszélhetünk történetről, viszont van felfedezhető világa, és a történet csak segítség a befogadónak. A lényeg tehát a jó helyzet, a jó figurák, az erős szöveg, melyen keresztül „átjön” a személyiség, és az izgalmas, felfedezésre váró drámabeli világ. A színpadra állítás szempontjai tehát ezek és persze a jó játéklehetőség lesznek, és nem annyira az, hogy mennyire jó egy történet. Lázár Ervin meséiből például nem a sokat feldolgozott *Költői verseny* a jó választás, amelyben ugyan remek nyelvi megoldások, humor található, és kiváló olvasnivaló, hanem mondjuk a *Gyere haza, Mikkamakka!*, amelyben a szereplők státuszviszonya jól érzékelhető, tele van fordulóponttal és az eseményeknek tétje van. Felhívja a figyelmet azonban az előadó, hogy a Lázár Ervin mesék színpadra állításánál kerüljük a realista szituációkat, és nagyobb hangsúlyt kellene kapnia a színházi képnek, az elemelésnek és mindennek előtt érvényesülni kell hagyni a nyelvet.

(T. B.)

## Történetmesélés drámával

Kaposi László

Igazi fellélegzés lehetett az eseményt záró aktív részvételt igénylő foglalkozás mindazoknak, akik reggel óta sok-sok órán át előadásokon ültek. Az írásos ajánlás, majd a szóbeli felvezetés egyaránt azt üzentek nekünk, hogy közös útkeresés, közös alkotó munka fog zajlani. A kutatásra váró terep és a cél ismert, de az útvonalakat nekünk kell felfedezni, és hogy teljes legyen a kép, mindezt egy jól átgondolt, lépésről lépésre megtervezett folyamaton keresztül, egy végig határozott és biztonságos környezetet teremtő „ide-

genvezetővel” tettük. A munka elméleti alapjait Larry Swartz a történet feldolgozásáról írt gondolatai alkotják.<sup>10</sup>

A felvezetésből megtudjuk, hogy a foglalkozás témája a közös történetalkotás lesz. Arra keressük a választ, hogy miként meséljük és jelenítjük meg történeteinket egy olyan folyamat részeseként, amely az egyénről, egyén helyéről a közösségekben, ösztinteségről, önbecsülésről, konszenzus-keresésről vagy -kerülésről szól. Dramaturgiai lecke helyett tehát ezúttal a történetalkotás természetéről tudhatunk meg valamit. Mindebben hangsúlyos elem a megjelenítés, ami a tudat alatti szint felszabadítását célzó színházi munkát és eszközöket igényel. A munka ennek megfelelően gyakran személyes szinten zajlik, a közösen és egyénileg alkotott belső képeinknek végig fontos szerepe volt.

Az első szakasz a bemelegítés volt. Az egymás és a tevékenység felé való nyitás mellett az volt a cél, hogy a történetek és a történetalkotás irányába is elinduljon a gondolkodásunk. Az első játék asszociációs kör: gyors, pergő ritmust kellett tartanunk, nem állhattunk le. Nincs jó vagy rossz szó, mindenkinek azt kellene mondania, ami az előző szóról eszébe jut. A látszólag egyszerű játék valójában több rétegű: gondolkodásbeli élénkséget, koncentrációt eredményez, valamint teszteli és fejleszti önmagunk egymás előtti felvállalását. Ezután egy improvizációs gyakorlat következett. A páros egyik tagjának pesszimista mondataira a másik optimista mondatokkal reagál, majd szerepváltás következik. A szintén gyors ütemű játék a színházi eszköztárunkat mozgósította, leginkább talán a szerepcserék miatti nézőpontváltásra való képességünket. Szintén párbeszéddel indul a harmadik bemelegítő játék. Ketten megállapodnak egy témában, amiről úgy kezdenek el beszélgetni a másik két társuk előtt, hogy az információkat lassan adagolják, hogy ne lehessen azonnal kitalálni, hogy miről van szó. Ha a többiek közül valaki megérti, hogy miről van szó, ő is bekapcsolódhat a beszélgetésbe. Ha a beavatottak számára nem egyértelmű, hogy az újonnan bekapcsolódó ugyanarról beszél, mint ők, akkor néhány kérdéssel meggyőződnek róla. A játékban egyszerre kell a saját megfogalmazásunkra és a másik mondataira figyeljünk. Az intenzív kommunikációs hatása mellett a játék modellálja a kirekesztettek és beavatottak közötti helyzetkülönbséget, ami értelmezhető a következő szakaszban megalkotott történeteink tematikus előkészítésének is. Végül szintén az előző négy csoportokban dolgozva magát a közös történetalkotást modellezzük egy gyakorlatban. A négy ember közül az egyik a mesélő, akinek annyi a dolga, hogy egy teljesen egyszerű, hétköznapi történetet kezdjen el mesélni, ami vele megtörtént vagy megtörténhetett. A többiek, mint egy akkurátus nyomozó, a történet pontos részleteire kérdeznak rá. Kérdezőként állítani semmit sem lehet. A lényeg, hogy a részleteken keresztül kidolgoztassák a történetet a mesélővel. A játék mind a mesélő, mind a kérdezők számára a közös, belső képalkotásról szól. Magas fokú együttműködést igényel mindenki részéről, hisz a megjelenő saját elképzeléseink a körülményekről és az eseményekről nem mindig tudnak megvalósulni, mindent be kell adjunk a „közösbe”.

A következő lépésben belekezdünk a történetalkotás folyamatába. Az első feladatunk az volt, hogy hat fotó alapján egy szokványos, sztereotíp történetet alkossunk. A foglalkozáson két csoport (két közösség) dolgozott, azonos módszerekkel és azonos munkafolyamatban, de természetesen a csoport összetételének különbségei miatt elég hamar elvált a két történet. A kiindulópontunk hat fekete-fehér fotó volt, amit egy zenei aláfestéssel gazdagított vetítéssel nézhettünk meg. A képek a következőket ábrázolták:

- Az első képen egy erdőt kettészelő úton egy kicsit bő, szegényes hatású ruhába öltözött futó kislányt látunk. Ködös hajnali hangulat, az égen három nagytestű madár vonul.
- A második kép helyszíne leginkább valamilyen közintézmény várójához hasonlít. A csempézett folyosón a fal mellett a földön ülve egy fiatal lányt látunk, körülötte nincs senki.
- A harmadik képen különös ellenfényben egy sík, száraz területen három esernyős alakot látunk. Egy idősebb nő és egy férfi egymáshoz közelebb nekünk háttal állnak és a távolba néznek, a harmadik fiatalabb férfi egy szoborral díszített barokkos lépcsőlejárata utolsó lépcsőfokán áll.
- A negyedik képen egy nagyvárosi utcai padon ülő, kapucnis poncsóba öltözött középkorú alak látható, a közelben hirdetésekkel teleagatott oszlopok.
- Az ötödik fotón egy ballonkabátba öltözött idős asszony egy lépcsőn ül. Közeli képkivágás, melyben nem látszik a nő teljes arca. Egyik kezével egy maga mellé ültetett műanyag baba fejét tartja.
- Az utolsó képen egy ősz hajjú, szemüveges, botos idős asszony óvatos léptekkel megy keresztül valamilyen városi téren. A háttérben elmosódva három szerelmes pár sétál.

A vetítés előtt a foglalkozásvezető a következő dolgok elfogadására kér minket: A képek egy emberhez kötődnek, az ő életéről szólnak. A képek sora hetven évet fog át, a hőst követjük életútján. Az ábrázolt

<sup>10</sup> Larry Swartz–Kaposi László: Drámatémák, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2006, CD-ROM; eredeti kiadás: Larry Swartz, The new dramathemes, Canada, Ontario, 2002. Pembroke Publishers Ltd.

képek életének jelentős pillanatai, fordulópontjai. Ha úgy gondoljuk, hogy egy képen a hős nem szerepel, akkor is tudnunk kell, hogy ő éppen hol van és mit csinál. A munka következő lépése, hogy a látott képeket állítsuk sorrendbe az előbbieik szerint, és adjunk minden képnek címet. Mindenképp meg kell állapodnunk valamiben, tehát addig vitatkozzunk, amíg egyezsége nem jutunk. Tíz percnyi intenzív munka után két történetváz születik meg.

Az egyik főszereplője egy Jana nevű szerb kislány, aki a háború idején átszökött határon. Kamasz korában abortusza volt, majd évek múlva, mikor meglát egy öregasszonyt, amint egy játék babát őriz, megbánja, hogy elvetette a gyermekét. Újra menekül egy másik országba, míg végül öreg korában hazatér. Az utolsó képen a három esernyős alak azt a három embert ábrázolja, akik a temetésén gyászolják.

A másik csoport történetének főszereplője egy Jacqueline nevű francia lány, aki boldog gyerekkort élt át Párizsban. Kamaszkorában szintén abortuszra megy, úgy dönt, hogy nem tartja meg a gyermeket, de nem sokkal később újra teherbe esik, és ezúttal megtartja a gyermeket. A gyerek egy súlyos betegségben meghal.

A történetek kitalálása és a címadás erőt próbáló feladatnak bizonyult. A csoportmunka dinamikájának megfelelően a hangadóbb személyiségek ötletei érvényesültek jobban. Itt látszik, hogy a hasonlóan működő bemelegítő játékokra milyen nagy szükség volt. Miután megnéztük és meghallgattuk egymás történeteit, a következő játékban színházi formában kellett azt újraalkotnunk. Akár egymásba szavába is vágva, rítusosan mesélték el a csoportok történetüket, mint közös történetet, különböző nézőpontokból, egyes szám első személyben vagy harmadik személyben egyszerre. Így a játékosoknak lehetőségük volt arra, hogy a történetükhöz fűződő személyes viszonyukat kifejezzék. A különböző nézőpontok miatt az improvizáció során furcsa párbeszéd, összhangzó mondatok alakultak ki, reagálni lehetett egymás gondolatára. Ez a *történet megelevenítésének*<sup>11</sup> szakasza, melynek funkciója a „személyes és csoportos képeink megjelenítése, a cselekmény áttekintése és események, képek és párbeszéd ábrázolása”. A hangsúly azon van, hogy megtaláljuk a kapcsolódási pontokat a történethez.

Következik a *történet részletezése*, kibontása, amely egyfajta mélyítő szakasz. A célja, hogy a történetben rejlő igazságokat, témákat, motívumokat feltárjuk. Színházi eszközökkel dolgozunk tovább. Most egyszerre megszólalva, mint egy többszólamú kórus adjuk elő a történetet, majd egy következő körben a szereplőkre jellemző jelzőket „dobálunk” egymásnak. A forma azonnal helyzeteket teremtett. Részben egymásnak mondtuk a különböző szavakat, amelyek a történetbeli témáról alkotott véleményeket sűrítették magukba. A kibontás harmadik lépésében egy agresszív riporter szerepében kérdéseket záporoztatunk a főszereplőre, tovább árnyalva a témához fűződő viszonyunkat...

Idő hiányában nem került sor a folytatásra, amelyben a hat kép eseményei közé négy további tablót illesztettünk volna olyan eseményekről, melyek a fordulópontok közötti időszakokban történtek meg. A négy új kép szintén címet kapna, és így a tíz képet és mondatot a „történet-színház”<sup>12</sup> technikával eljátszánk. Ez a *történet kiterjesztése* szakasz, melynek célja „a történet előzményeinek és folytatási lehetőségeinek feltárása” és a történeten belüli történetek és problémák feltárása, melyet a történet figuráiból és sémáiból kiinduló variációk, kísérletezések követnek.

Az együtt végzett kísérleti munka számos eredményt vagy részeredményt hozott. Számomra az egyik legtanulságosabb tapasztalat, hogy a közösségi tanulás és alkotás mennyire komoly erőfeszítéseket kíván tőlünk, felnőttektől is. Egyszerre érvényesíteni az elképzeléseimet és elfogadni mások véleményét, személyiségét, vagy tudni elereszteni, adott esetben veszni hagyni egy saját ötletet: igazi kihívás gyereknek felnőttek egyaránt, és drámatanárként nap mint nap ezt várjuk el diákjainktól. A másik oldalon viszont rengeteg hozadék, eredménye van az ilyen munkának. Képes önmagunk fölé nyúló szellemi teljesítményeket kihozni belőlünk, és rengeteget tanulhatunk az együttműködésről. Szintén fontos tapasztalat volt, hogy alternatívát kaptunk a történetekben rejlő tanulási tapasztalatok feltárásának módszereihez. A történet személyessé tétele, a benne rejlő témák, igazságok, problémák felfejtése, a nézőpontok vizsgálata és a

<sup>11</sup> A dőlt betűs fogalmak és idézett magyarázatuk a Kaposi László által összeállított összefoglaló táblázatból, a foglalkozás segédanyagából származnak.

<sup>12</sup> A *mesélő színház* vagy *történet-színház* lényege az, hogy két teljesen eltérő művészeti formát alkalmaz. Egy narrátor felolvasa a közösen megírt szöveget, amit jelenetek váltanak föl. A narratív rész és a színházi rész formailag teljesen elkülönül (a színjáték-rész alatt nincs narráció), de egymást inspirálják. Tartalmilag lehetnek rövid átfedések, hogy a folyamatosságot biztosítsák és az átmenetet zökkenőmentessé tegyék (a történet befejező mondatait a következő színházi rész megelevenítheti, de nem egy időben). Egyik rész sem nyomhatja el a másikat, inkább a narráció dominál. Ezáltal a két művészeti forma jellegzetességei a kontraszt miatt jobban megnyilvánulnak, és a kétfajta megközelítési mód (szavakban vagy cselekvésekben és képekben gondolkodás) jobban elkülönül. Egyébként ennek a vegyes formának az is előnye lehet, hogy az írásban és fogalmazásban gyengébb vagy kevésbé motivált gyerekek észrevétlenül és kényszeredettséggel gyakorolják az írást. Telegdy Balázs–Mészáros Szofia: A színházi formanyelv használata a tanítási drámában, DPM, 21. szám

történetből kiinduló variációk készítése a történetekkel való munka jól használható módszerei, akár tanítási drámával, akár színjátékkal dolgozunk. Az ilyen típusú munkában egyaránt megtalálható a figurához és eseményekhez kötődő – és képekben, egyéb színházi formákban kifejezett – érzelmi szint és a feltárást segítő reflexió. A történetet nem kész és lezárt egységnek tekintjük, hanem inspiráló alapanyagnak és feltárandó terepnek.

(T. B.)

## Larry és mi

Kaposi László

A Nemzeti Tankönyvkiadó több éve óta munkálkodik azon, hogy kiadja egy kanadai drámapedagógus, Larry Swartz könyvét. Hogy miért pont az övét és miért nem másét, és ha már tőle valamit, akkor miért pont azt, amit, vagyis az Új drámatémák harmadik kiadását, az magyarázható, de szakmai szempontokból érvényesen nem indokolható. Annyi mindent – alpmunkákat – kellene megjelentetni („úgy kell a jó könyv, mint egy falat kenyér”), tudjuk ezt mindannyian, de serdülő éveink elmúltával (mikor volt az?), mint minden magyar, mi is megtanultuk, hogy a szakmai döntések legfeljebb csak időnként születnek szakmai szempontok alapján. És ha már születnek, akkor sem biztos, hogy a szakma megkérdezésével. Minden további fejtegetés és üzleti titok helyett elég legyen itt az a fontos érv, hogy a kiadót régről származó szerződések kötik, ezért a könyv valamilyen formában, előbb-utóbb a magyar olvasó elé kerül. Pontosabban: került.



A „valamilyen forma” *nem* az olvasást szolgáló legjobb megoldás, de ez van: a Nemzeti Tankönyvkiadó digitális adathordozón, CD-lemezen tárja a köz elé Swartz, torontói drámatanár munkáját. A magyar kiadó az eredendő *hibát* (éljen az eufémia, ma nem „bűnözünk”) leszámítva korrekt és pontos munkát végzett. Lefordíttatta a könyvet egy angolul tudó emberrel. Majd miután kiderült, hogy nem elég angolul, hanem szaknyelvül, a konkrét esetben drámául is tudni kéne, keresett erre is egy embert. Jelen sorok írója így került a képbe: megbízott Swartz úr könyvének magyarításával. Miközben ez a munka készült, majd valamivel előbb, mint a Luca széke el is készült, kiderült, hogy a szokásos ausztriai Drama in Education World Congress idei rendezvényének (a múlt nem akármilyen – a mostani rendezvény a tizenhatodik a sorban; és ha már belekezdünk, akkor csendesen megjegyezzük: a mi országos gyermekszínhátszó találkozónkból is éppen a tizenhatodikra került sor idén, de a Színház–Dráma–Nevelés elnevezésű módszertani rendezvényünk sem sokkal fiatalabb, mert abból idén novemberben a tizenötödik lesz), szóval ennek az ismeretlen okból világgongresszusnak nevezett, de mindig színvonalas nemzetközi workshopnak az egyik