

SZÍNHÁZ

MOZGÓKÉP

MÉDIA

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2025

V. ÉVFOLYAM,

1. SZÁM

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

Szekeres Csaba A NARRATÍVA FRAKTÁLJELLEGE,
A DRAMATURGIAI ÁGENCIA ÉS A NARRATÍVÁBAN
REJLŐ INTERAKTIVITÁS LEHETŐSÉGE
*Dilemmahelyzetek, narratív erővonalak,
árnyékmintázatok*

Ujvári Hedvig OPERETTBEMUTATÓK A MAGYAR KIRÁLYI
OPERAHÁZBAN 1888–1891 KÖZÖTT
Gustav Mahler műsorpolitikája

Kis Domonkos Márk DÉRYNÉ KÉTSZÁZ ÉVE A SZÍNPADON
*A beszélő és a cselekvő színház koncepciója
az Álmaimban Déryné című előadásban*

Pataki András SZÍNHÁZI NEVELÉS – SZÍNHÁZZAL NEVELÉS
*Javaslatok a magyarországi háttérstruktúra
kialakítására*

Főszerkesztői köszöntő

Tanulmány

Esettanulmány

Esszé

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

V. évfolyam, 1. szám | 2025

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest;
Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

Kocsiszky Éva egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Vecsernyés János operatőr, rendező, egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

Alekszandr Csepurov színháztörténész, teoretikus és kritikus, Orosz Állami Előadó-művészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Richard Gough professor emeritus, Cardiffi Egyetem, Művészeti és Kreatívipari Kar, Wales, Egyesült Királyság

Koltai Lajos, a nemzet művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Adam J. Ledger FHEA, FRSA, rendező, a színháztudomány és az előadó-művészetek professzora, Birminghami Egyetem, Egyesült Királyság

José Gabriel López Antuñano dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola, Valladolid, Spanyolország

Sebastian-Vlad Popa dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar;
Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszeben, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet, Budapest

Olvasószerkesztő: Helfrich Judit

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

A folyóirat online elérhető: urania.szfe.hu

Kiadja: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Felelős kiadó: Sepsi Enikő rektor

Nyomdai előkészítés: Csernák Krisztina, L'Harmattan Kiadó

Nyomda: Gyomai Kner Nyomda Zrt.

ISSN 2786-3255

2 KÖSZÖNTŐ AZ OLVASÓHOZ**3 TANULMÁNY**

Szekeres Csaba **3** A narratíva fraktáljellege, a dramaturgiai ágencia
és a narratívában rejlő interaktivitás lehetősége

Ujvári Hedvig **35** Operettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban
1888–1891 között

Gustav Mahler műsorpolitikája

57 ESETTANULMÁNY

Kis Domonkos Márk **57** Déryné kétszáz éve a színpadon
*A beszélő és a cselekvő színház koncepciója
az Álmaimban Déryné című előadásban*

78 ESSZÉ

Pataki András **78** Színházi nevelés – színházzal nevelés
*Javaslatok a magyarországi háttérstruktúra
kialakítására*

119 SZERZŐINKRŐL

Köszöntő az Olvasóhoz

A jelen lapszám írásművei négy különböző, mégis összekapcsolódó területre kalauzolják az olvasót: a narratívaelmélet, a zenés színháztörténet, a színházi gyakorlat és a színházi nevelés kérdésköreibe. Közös bennük az az igény, hogy a művészet befogadásának és értelmezésének a folyamatait mélyebb struktúrák és gyakorlati tapasztalatok felől közelítsék meg.

Szekeres Csaba írása a filmnarratíva interaktív lehetőségeit vizsgálja. A szerző elmélete szerint a narratíva fraktálermészete dilemmahelyzetek révén jelenik meg, amelyek a befogadói döntések és az elágazó történetszálak mentén új dramaturgiai mintázatokat hoznak létre. A tanulmány kiemelten foglalkozik az interaktív digitális narratíva (IDN) mechanizmusaival, különösen a véletlen és a választás szerepével a történetvezetésben.

Ujvári Hedvig tanulmánya Gustav Mahler budapesti működését vizsgálja a Magyar Királyi Operaház művészeti vezetőjeként. Az operettbemutatókra és azok fogadtatástörténetére fókuszál, különös tekintettel Offenbach recepciójára, valamint arra, hogyan illeszkedtek ezek a művek Mahler repertoárépítési stratégiájába.

Kis Domonkos Márk esettanulmánya az *Álmaimban Déryné* című előadás koncepcióján keresztül mutatja be a cselekvő színház lehetőségeit. A történelmi vándorszínészet újraértelmezése mozgásalapú színházi eszközökkel, a Bral Acting Method alkalmazásával valósult meg, ahol a színészi jelenlét nemcsak forma, hanem szemléletmód is.

Pataki András esszéje a színházi nevelés hazai fejlesztésére tesz javaslatot. A brit TIE-csoportok példáján keresztül fogalmazza meg egy strukturált, korosztály-specifikus magyar modell igényét, amelyben a színház nem csupán élmény, hanem nevelési eszköz is lehet.

Ez a lapszám tehát nemcsak tudományos vizsgálódás, hanem szakmai párbeszédre hívás is – arról, hogy miként gondolkodunk a színház és a narratíva jövőjéről, és milyen eszközökkel tudjuk azt újfogalmazni.

Antal Zsolt
főszerkesztő

Szekeres Csaba

A narratíva fraktáljellege, a dramaturgiai ágencia és a narratívában rejlő interaktivitás lehetősége

Absztrakt

Jelen tanulmány egy készülő, nagyobb terjedelmű tanulmány része, amely a filmi narratívában rejlő interaktivitás, valamint a narratívát jellemző szekencializációk leírására tesz kísérletet. Célom, hogy az interaktivásban rejlő filmbefogadói attitűd működésének az alapvető jellemzőit feltárjam. A feltérési módszer arra az állításra épít, miszerint a narratíva makro- és mikrostruktúrájában két dilemmahelyzet révén érvényesül a narratíva fraktáljellege, amely magában hordozza az interaktivitás lehetőségét. Így nem csupán a drámai szerkezet alapfelépítményét jelentő, a szövegtestben megjelenő narratív erővonalak, hanem annak variánsai, ún. árnyékmintázatai (*shadow patterns*) is láthatókká válnak. Ebből következően a dilemmahelyzetek döntési ágenciát indukálva képesek kialakítani narratív árnyékmintázatot, amelyek egy adott karakter döntési helyzeteinek a dramaturgiailag strukturálható rendszerét tárják fel, ezáltal megteremtve a dramaturgiai ágencia

lehetőségét. A dramaturgiai ágencia vizsgálatának kiindulópontja a videójátékok esetében jól ismert interaktív digitális narratíva (*Interactive Digital Narrative*, IDN). Ennek a működését jelentősen befolyásolja a véletlen értelmezése, amely ún. paragrafikus jelleggel koherens vagy inkoherens döntési mintázatokat hoz létre a narratív struktúrában. A tanulmány közvetve kísérletet tesz arra, hogy a véletlen fogalmát vizsgálva rámutasson: annak értelmezésbeli jelentősége stimuláló vagy enerváló hatással bír a befogadóra a befogadási folyamat során.

Kulcsszavak: nemlineáris narratív struktúra, IDN, véletlen, pszichológiai ágencia, dramaturgiai ágencia, archetipális érték, dilemma, motiváció/drive, árnyékmintázatok, tükhé

Bevezetés

A narratíva interaktív jellege és annak érvényesülése jóval a posztmodernt jellemző történetmeselési technikákat megelőzően megjelent az emberiség történetében. Az első idesorolható írásos emlékek egyike a *The Ocean of Story*,¹ amely eredetileg a *Katha-sarit-sagara* (vagy magyarul „Történetek óceánja”) címet viseli. A Somadeva Bhatta² által írt 11. századi szöveg a nemlineáris történetmeselés jegyeit mutatja fel. Ilyen elem például a *kerettörténet*, amelyben egy központi cselekményhez több különálló történet kapcsolódik, és közöttük átfedések alakulnak ki, vagy éppen más szereplők szemszögéből ábrázolódik a korábban megismert világ. Ugyancsak jellemző narratív megoldás a *hierarchikus struktúra*, amikor egy szereplő úgy mesél el egy történetet, hogy az új történetben szintén megjelenik egy másik szereplő, aki elmesél egy másik történetet, és így tovább. (Ez utóbbi megoldás például visszatér a *Dekameron* vagy a *Canterbury mesék* történetmeselési technikájában, de jóval később ugyancsak ez lesz az alapja a Genette [2006] által vizsgált és újraértelmezett *metalepszis* fogalmának.) Ugyanakkor megjelenik benne az előre- és a visszautalás is, továbbá az időrendtől való eltérés, mely az álomszerűség összetett narratív struktúráját idézi meg, amellyel Freud foglalkozik majd. Freud kapcsán érdemes megjegyezni, hogy nem csupán

1 Penzer és Tawney 2020.

2 Somadeva vagy másképpen Somadeva Bhatta nevét a *Katha-sarit-sagara* írójaként lehet ismerni. A 11. században élt, szanszkrit nyelven alkotó szerző *shaivita brahmin*, vagyis tudós és udvari költő volt, aki Ananta (Anantadeva) kasmíri király udvarában szolgált. Ananta támogatását élvezve hozta létre műveit, amelyeket a kasmíri király feleségének, Suryamati (vagy másként Subhata) királynénak ajánlott.

az álomnarratíva nonlinearis jellege, hanem magának az álomértelmezésnek a heurisztikus folyamatai hívják be a nemlineáris narratív struktúra működését. (Lásd Freud 1918-ban megjelent *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*³ című eseteleírását. Az abban megjelenő álomértelmezés kapcsán Freud így ír erről a folyamatról: „Ez a nehéznek nem nevezhető munka ott ütközik korlátokba, amikor egy többdimenziós jelenséget kell a leírás szintjére hozni. Így hát be kell érnem azzal, hogy csupán részeket mutatok fel, amelyeket az olvasó tud élő egésszé összerakni.”)⁴

Az álomértelmezés, álommunka⁵ nonlinearis narratív modellje tűnik fel az 1990-es években megjelenő projektekben is, mint amilyen a *Bar Code Hotel* volt Perry Hobermantól (1995).⁶ Ez egy olyan vizuális innováció, amely újrachasznosította a fogyasztási cikkeken megtalálható szimbólumokat, és azokat egy interaktor személy révén beemelte egy szabadon működő virtuális térbe. Ezáltal a narratíva kötöttséget jelentő struktúraelemeinek a helyére olyan döntési aktusok kerülnek, amelyeket a szubjektív, a *tudattalan* közreműködői akarat⁷ hív életre.

Ha a véletlen szerepét ezekben a narratív képződményekben megvizsgáljuk, azt látjuk, hogy a prediktivitással, a következmények megjósolásával küzdő befogadói jelenlét eleve narratív síkokat hoz létre. Ezek a síkok értelmezési mezőt vonnak a központi narratív tartalom köré, kialakítva így egy összetett narratív mintázatot, amely – a véletlentől vezérelve, a belső törvényszerűségek korlátozott felismerhetősége miatt – végtelen számú(nak tűnő) permutatív kimenetelt képez. Ezt a teóriát támasztja alá részben a J. R. Halverson és munkatársai által elvégzett kutatás, amely az iszlamista szélsőséges narratívák megszületésének a körülményeit vizsgálja. A *Master Narratives of Islamist Extremism* című munkájukban (Halverson, Goodall és Corman 2011) „mesternarratívának” nevezik azokat

3 Magyar nyelven ebben a kötetben szerepel: Freud 2011.

4 Freud, Sigmund. 1918. *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, 47. Online elérés: <https://www.psychanalyse.lu/articles/FreudWolfsmann.pdf> (utolsó letöltés: 2024. június 30.). „Diese sonst nicht schwierige Arbeit findet eine natürliche Grenze, wo es sich darum handelt, ein vieldimensionales Gebilde in die Ebene der Deskription zu bannen. Ich muß mich also damit begnügen, Gliederstücke vorzulegen, die der Leser zum lebenden Ganzen zusammenfügen mag.” (A magyar szöveg saját fordítás.)

5 Itt az álomnak kifejezetten a narratívaképző erőként történő érvényesülése érhető tetten, ahogy erről Freud 1900-ban megjelent híres művében is ír, lásd Freud 1900.

6 *Bar Code Hotel*. Ars Electronica Archive. Online elérés: https://webarchive.ars.electronica.art/en/archives/festival_archive/festival_documentations/1994/hoberp2.html (utolsó letöltés: 2024. június 12.). Lásd még: YouTube-videó, 0:57. Online elérés: <https://www.youtube.com/watch?v=kvVJnhwGb0s> (utolsó letöltés: 2024. június 12.).

7 Bizonyos értelemben „másodlagos alkotókról” beszélhetünk itt.

a komplex, kompilációs technikával létrehozott narratívákat, amelyekben a kreátor összevonja az iszlám kultúra, történelem, teológia bizonyos – a közlői szándékot erősítő, demonstratív erejű, extrém – állításait, hogy az így született végeredményt például mozgósításra használja.

A nonlinearitás kapcsán megismert véletlenfogalom feltűnik a videójátékok esetében alkalmazott *interaktív digitális narratíva* (IDN) esetében is. Az IDN kifejezetten a digitális média felületein működő narratív formátum, amely a felhasználók számára közvetlen lehetőséget biztosít arra, hogy részt vegyenek a narratív élmény kialakításában. Itt a narratív folyamat és az interakció eggyé válik – ezt hívja Koenitz (2023) *interaktivizálásnak* –, ezáltal mintegy birtokba veszi a felhasználó a véletlent.

A randomizáció alapvető indukáló eleme a narratív síkok létrejötténél, illetve a narratív útvonalak bejárásánál az, hogy a játékos egy adott karakterrel egy bizonyos cél elérése érdekében végezzen el virtuális feladatokat, és közben döntéseket hozzon. Annak ellenére, hogy ez a történetmeselési metódus a célvezérelt narratív sémára épül, azok a próbálkozások, amelyek később egy filmes narratívába igyekeztek beemelni az IDN-t, inkább a randomizáció *asszociatív megoldásait* részesítették előnyben.

A korábban nagyobb figyelmet kiváltó interaktív filmek, mint a *My One Demand* (2015)⁸ vagy a *Black Mirror: Bandersnatch* (2018),⁹ alapvetően a történetet alkotó részletek változékonyságának a dramaturgiai szerveződését használták ki, vagyis a randomizáció asszociatív megoldásait, a *dramaturgiailag nem exponált véletlen* beemelését alkalmazták a történetszálak megosztásánál. (Ez a megoldás inkább hasonlított a *Bar Code Hotel* esetében alkalmazott módszerhez.) A komplex szintereken megjelenő narratív síkok közötti átjárás lehetőségét olyan döntési, választási helyzetek adták, amelyek kimeneti eredménye a befogadó számára nem volt ismert. Ezt bizonyítja a produkció választási lehetőségeket leíró térképe (*Bandersnatch Choices Map*¹⁰). Az ennek kapcsán született kutatás (Roth és Koenitz 2019) arra mutat rá, hogy a befogadási folyamatot tagoló választási lehetőségek randomizált elemei nem bizonyultak hatékonynak. Ugyanis a befogadási folyamatot stimuláló választási helyzet valójában az irányítás hiányáról szól a *Bandersnatch* esetében.

⁸ *My One Demand*, írta és rendezte Matt Adams. Blast Theory, 2015.

⁹ *Black Mirror: Bandersnatch*, írta Charlie Brooker, rendezte David Slade. Netflix, 2018.

¹⁰ *Bandersnatch Choices Map*. Kép. Online elérés: https://oyster.ignimgs.com/mediawiki/apis.ign.com/black-mirror/d/d8/Bandersnatch_Map_IGN_2.jpg (utolsó letöltés: 2024. október 15.).

A Netflix gyártotta produkcióval szemben az első interaktív narratívát alkalmazó produkció, a *Kinoautomat* a döntésre helyezte a hangsúlyt. Az *Expo '67* elnevezésű 1967-es montreali világkiállításra készített film¹¹ hat hónapon át, hatvanperces műsorszámként volt látható a csehszlovák pavilonban. Ötletgazdája Radúz Činčera volt, és a filmet az 1960-as évek csehszlovák új hullámának tagjai írták és rendezték (Radúz Činčera, Pavel Juráček, Jan Roháč, Vladimír Svítáček és Miroslav Horníček). A *Kinoautomat* sikerként vonult be a filmtörténetbe (majd negyven évvel később, 2006 februárjában bemutatták a tekintélyes londoni National Film Theatre-ben, valamint a világ további tizenöt országában), és ez arra enged következtetni, hogy a befogadó bevonódását erőteljesebben támogatják a döntési helyzetekben megjelenő dilemmák, így a célvezérelt, kauzális szerkesztésmód. Narratív megoldásai ugyanakkor a véletlen szerepének klasszikus, arisztotelészi értelmezését erősítik (lásd: *tükhé*), amely megoldásokban fontos szerepet kap a kontroll.

A pszichológiai ágencia

A dramaturgiai ágencia előzményeként fogható fel a *pszichológiai ágencia*, amely a narratív pszichológia révén vált meghatározó jelentőségűvé az élettörténeti szövegek elemzése folytán. Lényegi meghatározás tekintetében az identitás mibenlétét vizsgáló elméletek az ágenciát a *selfre* irányuló külső, illetve belső presszió következtében kialakuló énképviselési képességgel, a kontrollhoz való viszonyulás működési folyamatával írják le. Így Yamaguchi (2003) meghatározásában összefüggésbe kerül egymással a *kontroll* (1), valamint a *személyes hatékonyság* (2) és az *autonómia* (3) pszichológiai képződménye. Ebben a konstellációban akkor nevezhető sikeresnek a *self* által gyakorolt kontroll, ha a hatékonyság énképviselést (másként: *enerőt*) eredményez, ami pedig az autonómia érzését erősíti az egyénben (lásd Bandura 1977).

11 Az *Egy ember és háza* címet viselő film főhőse Novak úr, akinek pikáns morális dilemmákkal kell szembenéznie. A történet indulásakor egy éppen a zuhany alól kilépett, törülközőbe tekert fiatal, dekoratív hölgy kopogtat be hozzá, és közli vele, hogy kizárta magát a lakásából. Arra kéri a férfit, hogy engedje be az otthonába. Novak épp meglepetéssel várja a feleségét, mivel aznap van az asszony születésnapja. Novakné percekkel belül hazaérhet, ami kínos helyzetet teremtené jelen esetben. Ugyanakkor nem hagyhatja cserben a bájos hölgyet sem. Mit lehet tenni? – Amikor a film erre a pontra érkezett, egy moderátor megállította a vetítést, és arra biztatta a nézőket, hogy egy piros és egy zöld gomb megnyomásával ők döntsék el, hogyan folytatódjon a történet. Ha zöld, akkor a bajba jutott szépség menedékre talál Novaknál, ha piros, akkor kint reked az ajtó előtt. A legtöbb szavazatot kapott döntés alapján folytatták a filmet. Kilenc ehhez hasonló döntési helyzet tagolta a produkciót, ahol a nézők választhattak.

A kontroll és a döntési folyamatok fontossága

Neurofiziológiai vizsgálatok igazolták, hogy a döntésvezérelt folyamatokban az agykérgi területek másként reagálnak attól függően, hogy az adott egyén a saját akarata vagy egy külső erő okán cselekszik. Az ezt vizsgáló PET (pozitron-emissziós tomográfia) -eljárás ugyanis rávilágított (Chaminade és Decety 2002), hogy kapcsolat mutatható ki az alsó parietális lebeny lateralizált aktivitása és az *ágencia átélése* között. Vagyis felnőttek esetében a *bal parietális lebeny* aktivítása megnő, amikor egy idegen erő hatására cselekszik a vizsgált személy. Ellenben amikor saját maga hoz döntést, külső erő befolyása nélkül, a *jobb agyfélteke parietális területe aktívabb*.

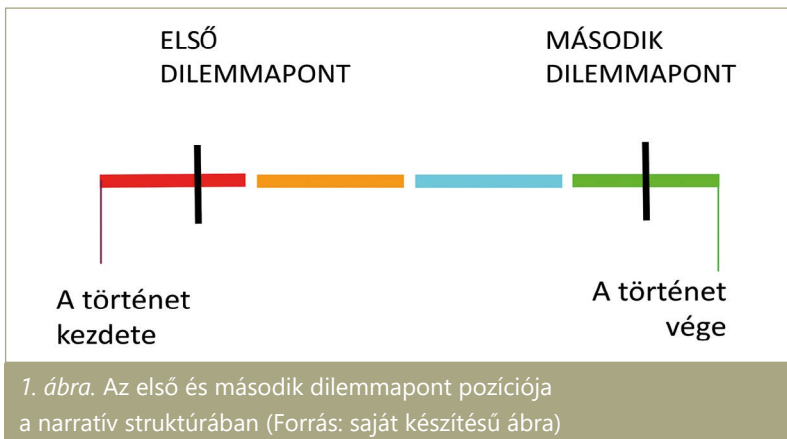
A *külső és belső kontroll* fogalmát Rotter vezette be (1954; 1966; 1982) a pszichológiába. Ez a két elem a vezéreltség mibenlétét határozza meg, így tehát beszélhetünk *külső és belső vezéreltségről*. Az utóbbi során az egyén a történések okaként önmagát jelöli meg, vagyis azzal a tudattal él, hogy a sorsát ő maga irányítja. A külső kontroll prioritása az egyén számára a környezeti erők dominanciáját hívja be, azaz ebben az esetben a személy sokszor tehetetlenséget él meg. Itt a környezeti tényezők tárházát olyan dolgok alkotják, mint más emberek akarata, de a transzcendens is megjelenik, úgymint a fátum vagy a véletlen.

A dilemma

Egy narratív drámai történetet az különböztet meg egy nonnarratív jellegű struktúrától, hogy legalább a központi karakterek célvezérelt módon vannak jelen, illetve hogy a célvezéreltség forráselemeiként határozhatók meg ezek a karakterek (lásd Bordwell 1985; Chatman 1978). Ez a jellemző jól értelmezhető dramaturgiai modellképletet teremt, amelyben horizontális és vertikális elemek mentén szerveződik a *dramaturgiai ágenciaként* értelmezhető folyamat. Horizontális elemeknek tekintjük azokat az eseményhorizonton bekövetkező történéseket, amelyek egymásutániségükben, egymásra épülésükben jelölik ki a történések logikus menetét. Az angolszász szakirodalom ezeket a pontokat hívja *plot*-nak. A vertikális elemek tulajdonképpen az egyes *plot*okhoz tartozó ún. értékintenzitás jellegét (lásd majd: *archetipális érték, tudathorizont*), továbbá a műfaji sajátosságokat képesek megjeleníteni.

A dramaturgiai ágenciának – a főhős szempontjából – két markáns struktúrapontja van. Ez a két pont két olyan döntési helyzet (első és második dilemmapont),

amely a központi karakter változásának az érzékítését hordozza. Pozícióikat tekintve a történet első negyedének a harmadánál, valamint az utolsó negyed felénél helyezkednek el.



Az első dilemmapont jellemző módon egy racionális környezetbe ágyazott helyzet, ahol a külső körülmények kényszerítő eleme érvényesül, míg a második dilemmapont esetében az irracionális tényezők dominanciája diktál.

Lássunk erre egy példát! *A Pulp Fiction – The Gold Watch*¹² esetében az első és a második dilemmapont Butch (Bruce Willis) és Marsellus Wallace (Ving Rhames) két fontos találkozásához köthető, amelyek ellentözzák egymást. Az első dilemmapont megjelenése során Marsellus Wallace, a mindenható gengszterfőnök pénzt ajánl fel Butchnak, a bokszolónak, amennyiben hajlandó részt venni egy fogadási csalásban (értsd: szándékosan elveszíti azt a bokszmeccset, amelyikhez Marsellusnak anyagi érdeke fűződik). Butch úgy tesz, mintha elfogadná az ajánlatot, hisz szüksége van a pénzre, de valójában visszautasítja Marsellus ajánlatát¹³ (bizonyos értelemben *hűtlen* hozzá), és a megállapodással ellentétben megnyeri a mérkőzést. A második dilemmapont esetében ez a viszony megváltozik.¹⁴ A történet utolsó felvonásában Marsellus és Butch két perverz férfi, Maynard (Duane Whitaker) és Zed (Peter Greene) fogságába kerül,

¹² Magyar címe: *Ponyvaregény*. Rendezte: Quentin Tarantino, Miramax Films, 1994.

¹³ „*Pride only hurts, It never helps.*” Online elérés: <https://www.youtube.com/watch?v=c1q2PitIM9w> (utolsó letöltés: 2024. június 12.).

¹⁴ „*Pulp Fiction: Rescuing Marsellus Wallace.*”

Online elérés: <https://www.youtube.com/watch?v=D54wsAR5CAI&t=33s> (utolsó letöltés: 2024. június 12.).

ám Butch sikeresen megszökik. A történet során egyértelművé válik, hogy Butch legnagyobb ellensége és ellenfele Marsellus, így látszólag nyilvánvaló az az állítás, miszerint Butch célja Marsellus bukása. Ez a bukás azzal a ténnyel teljesül be, hogy tudjuk, Marselluson erőszakot követ el Zed. Butch motivációs célja (ti. elmenni a városból) tehát megvalósulhatna, ám úgy dönt, hogy visszafordul, és megmenti Marsellust. Az a pillanat, amikor Butch döntést hoz (értsd: visszatér az abúzus helyszínére), a történet második dilemmapontja. Ennek során leszünk tanúi annak a változásnak, amely Butchban végbemegy: a hűtlen, áruló karakterből megmentő válik.

A kettős kockázat

Butch visszatérése Marsellus megmentése végett jól példázza, hogy a második dilemmapont *irracionális aktus*. Vagyis semmi nem indokolja, hogy Butch kockáztasson, és a motivációs célját veszélyeztesse. Ráadásul a karakterének meghatározó, célorientált eleme Marsellus bukása. Butch mégis azt a döntést hozza meg, hogy visszamegy, és kiszabadítja ellenségét a fogságból. Ő maga dönt így, nem a körülmények kényszerítik rá (sőt ellenkezőleg). Emiatt is felfogható ez a struktúrapozíció *a kettős kockázat vállalásaként*. Hiszen a főhős ezen a ponton morális és egzisztenciális kockázatot vállal. Veszélyezteteti a motivációs célját (egzisztenciális kockázat), és morális elszámoltatással néz szembe.

Az archetipális érték

Az archetipális érték olyan, a karakterhez kötődő, annak viselkedését meghatározó, mozgósító erejű nem tudati típusú orientációs értékelem, amely a személyiség mentális, attitűdbeli működését központosító jelleggel irányítja, befolyásolja. Az archetipális érték *értékbeliségét* az etika felől is megközelíthetjük, és itt a fenomenológiai értékfelfogás (főként Nicolai Hartmann, lásd Hartmann 2013) ad említést érdemlő leírást a fogalomról.

Az irányultságoknak két meghatározó gyűjtőterületük van, a külső (*motivation*) és a belső meghatározottság (*drive*). A motiváció az egzisztenciális, érzékszervileg megragadható világhoz való viszonyt írja le (*külső kényszerítőerő*). Ilyen értelemben motivációnak, pontosabban *motivációs célnak* számít a vágyott állás vagy szakmai pozíció megszerzése, egy teljesített vizsga, de egy sikeres szerelmi randevú is, esetleg egy csésze erős feketekávé. A *drive* (*belső ösztönzőerő*) ezzel

szemben belső, mentális, illetve lelki értelemben hív be olyan ösztönző tartalmat, amely lélektani értelemben bír felhajtóerővel. Ebben a tekintetben döntő fontosságú a *drive* esetében az ún. *intrinzik* (belső indíttatású) jelleg. (A fogalmat a behaviorista pszichológiában alkalmazott ún. *biológiai drive*-tól eltérő módon használjuk.)

Számos archetipális érték létezik, archetípusok szerint.¹⁵

Egy-egy karakter dramaturgiai pozícióját három archetipális elem határozza meg. Ez a három elem tulajdonképpen a narratív keretezés eredményeként jelenik meg. Közülük az első a karaktert jellemző alapvető archetípus, ezt nevezük *alaparchetípus*nak, ez definiálja a karakter identitásbeli jellegét. A drámai, illetve narratív környezetnek köszönhetően minden karakternek van egy *külső* és *belső célja*, illetve meghatározottsága (lásd: motivációs és *drive*-cél), amelyeket ugyancsak leír egy-egy archetipális jellemző.

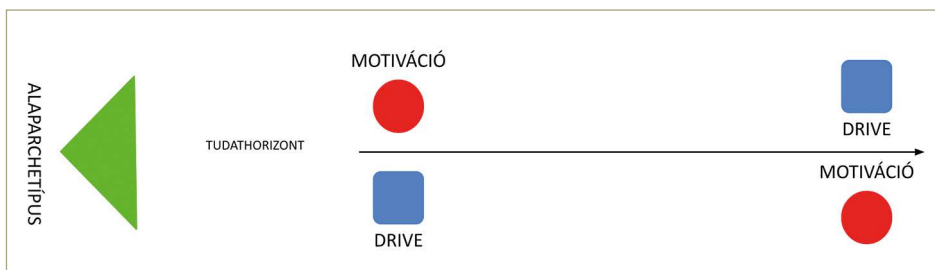
Ha most visszatérünk Butch történetére, akkor azt látjuk, hogy az ő alaparchetípusa a Warrior/harcos (a hős archetípusával ekvivalens archetípus), akinek az alaparchetipálisértéke (*Archetypal Baseline Value* – ABV) az *önbecsülés*. A *drive*-ot meghatározó érték (*drive*-érték, *Drive Value* – DV) a *hűség*, *ragaszkodás*, illetve a *bajtársiasság*, míg a motivációját a *szabadság* (motivációs érték, *Motivation Value* – MV: *Explorer*) határozza meg. A narratív kereten belül újfogalmazva az eddigieket, elmondhatjuk, hogy Butch, aki bokszolóként (lásd: *harcos*) egy utolsó nagy mérkőzésre készül, az árulással szerzett pénz segítségével akar megszökni (motivációs archetípus: *kalandor* / MV: *szabadság*), hogy megszabaduljon a Marsellus diktálta szabályoktól, ám egy kritikus helyzetben mégis inkább megmenti a bajba jutott gengszterfőnököt (*drive*-archetípus: *gondoskodó* / DV: *hűség*).

Az archetipális értékek kapcsán tehát jól látható, hogy a drámai karakter annak köszönhetően válik komplex jellegűvé, hogy *három archetipális értéket olvaszt magába*. Butch esetében az *alaparchetípus* a *harcos*, aki *kalandorként* szabadságra vágyik, és csak úgy érheti el a célját, ha képessé válik az önfeláldozásra (*gondoskodóvá* lesz) a *hűség* bizonyításával.

15 A teljességet és a tipológiai osztályozást mellőzve ezek a következők lehetnek: *tartozni valakihez*, *bölcsesség*, *hűség*, *bajtársiasság*, *gondoskodás*, *kíváncsiság*, *biztonság*, *őszinteség*, *együttérzés*, *kitartás*, *őszinteség*, *elfogatlanság/pártatlanság*, *szorgalom*, *elkötelezettség egy ügy iránt*, *önbecsülés*, *életszeret*, *türelem*, *szenvedély/szerelem*, *szabadság*, *megértés/együttérzés*, *perfekcionizmus*, *kötelességtudat*, *mérték(letesség)* stb. A felsorolt értékek karakterizáló jellegét alapvetően határozza meg az a jellemző, hogy nem negatív tartalmúak, sokkal inkább pozitív vagy semleges állapotjellemzőt hordoznak (például: *önbecsülés*, *perfekcionizmus*). Jellegüket és besorolhatóságukat archetipusosan tudjuk megadni.

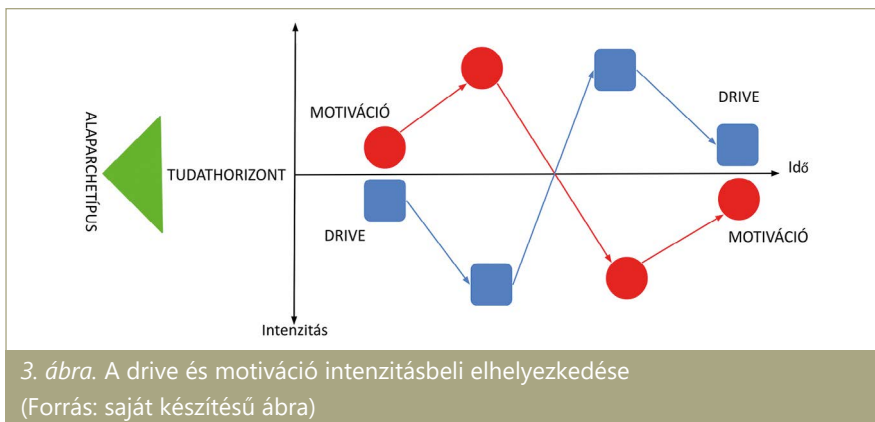
A tudathorizont és az archetipális értékek

A narratíva biztosította kereten belül a központi karakter (*protagonista*) változása ahhoz a dramaturgiai ágenciához kötötten jelenik meg, amely a dilemma-, illetve döntési helyzetek során dramaturgiai nyomatékként nehezedik az adott szereplőre. A döntési helyzet jelentette kényszer a célokból, illetve a célokban megtestesülő értékekből fakadóan válik a protagonista számára dilemmává. Vagyis valójában nem célok, hanem *értékek*, méghozzá *archetipális értékek* közötti döntési kényszerről beszélünk. Így tehát minden *dramaturgiai ágens* felfogható egy olyan dilemmaként, amit a protagonista, illetve központi karakter archetipálisérték-meghatározottsága eredményez. A probléma lényegesen komplexebb annál, mintsem hogy röviden összefoglalható legyen, ám azt mégis fontos rögzíteni, hogy a protagonista által érzékelt és megélt valóságot, illetve a protagonistának az ehhez kapcsolódó viszonyát vesszük alapul. Ennek a viszonynak alapvető jellemzője, hogy határvonalat képvisel a protagonista számára látható és láthatatlan, tudatos és nem tudott / tudattalan világ között. Fontos továbbá, hogy a *nem tudott világ* arra a valóságra vonatkozik, amely nem tudatosul a protagonista számára. A határvonal alatt és felett elhelyezkedő történések hozzák létre azt a világérzetet, amelynek a vonzásában él a központi karakter, emiatt a *tudathorizont* (*horizon of consciousness*) elnevezést kapta ez az elem. A történet indulásakor a tudathorizont feletti elem a motiváció, míg a tudathorizont alatt, a protagonista számára *nem tudottként* van jelen a *drive*. A történet maga nem más, mint a motivációnak és a *drive*-nak a küzdelme. Más-ként fogalmazva: az a feltétele annak, hogy a *drive* a felszínre törhessen, hogy a motivációt a tudathorizont alá kell kényszerítenie a protagonistának – ez valósul meg a történet végén.



2. ábra. A drive és motiváció elhelyezkedése a tudathorizonthoz képest
(Forrás: saját készítésű ábra)

Ilyen értelemben ez a folyamat egy ún. *konstitutív, kiegészítési eljárás*, amelynek során a tudat egy önfelismerő, szemlélődő és értelmező folyamat mentén képes a külső és belső érzéketek kritikájára, újraalkotására, a *nem tudott tudottá* tételére. (Kant a képzelőerő kapcsán ír erről, amikor is a szemlélet fontosságát említi, amely *reflektál*.)



A drive és motiváció értékbeli konfrontációja jeleníti meg tulajdonképpen azt a fogalmat, amelyet Arisztotelész *hamartíának*, a karakter (el)tévedésének nevezett. Arisztotelész fogalmai alapján a tragikus karakter az, „aki erénye és tisztessége folytán nem emelkedik ki, de nem is alávalósága vagy gonoszsága miatt váltott át balsorsba, hanem valamilyen tévedése (*hamartia*) folytán” (Arisztotelész 1997, 55).

A drive-cél (*Drive Goal – DG*) és a motivációs cél (*Motivation Goal – MG*) így a drive-értéknek és a motivációs értéknek az objektivációja. Célbeliségük egyben annak a törekvésnek az attribútuma, hogy a főhős alaparchetípusának instabil állapota stabilizálódik.

A katarzis és a felismerés a döntési helyzetben

Amennyiben ez a felismerési folyamat eljut a szembesítés leleplező állapotáig, ahol a belső ösztönzőerő értéke (DV) a tudathorizont fölé ér, és reaktív viszonyba kerül a külső kényszerítőerővel (MV vs. DV), akkor megszületik a *katharisz* (κάθαρσις). Ezt Arisztotelész értelmezésében az *együttérzés* (*eleosz/έλεος*) és a *félelem* (*phobosz/φόβος*) működteti, amelyek együttesen vezetnek el a meg-

tisztuláshoz. A megtisztulásnak pedig része a felismerés (lásd: *anagnóriszisz*) – ahogyan Arisztotelész a *Poétikában* írja: a „személyek a nem ismerésből a megismerésbe” jutnak.

A felismerés megszületésének a következménye a korábban már említett kettős kockázat (*Double Risk* – DR). Ennek a felismerése alakítja ki azt a markáns döntési helyzetet, amely az ún. második dilemmapontot eredményezi. Rendkívül kifejező, hogy a második dilemmapontot jól leírja Arisztotelész fogalma is, a váratlan fordulat (*peripeteia*), illetve az *ekpléktikon*. Az utóbbi jelentése ‘meglepő’, de az elsődleges, igei jelentés az *ekplésszó* (‘kiüt’).

Árnyékmintázatok

A korábban megfogalmazottak összegzése nyomán a dramaturgiai ágencia tehát azt a lehetőséget kínálja fel, hogy a főhős értékkritikával találja szemben magát. Ennek következményeként születik meg a *felismerés*, az *anagnóriszisz*, így a protagonista döntési helyzetbe kerül, és legalább két lehetséges cselekvés, illetve viselkedés közül választ.

A következőkben az első és második dilemmapontok *felismert* választási lehetőségeit, illetve az így létrejövő ún. *árnyékmintázatok* lehetséges kialakulását tekintjük át. Itt abból a tézisből indulunk ki, hogy mindkét dilemmapont esetében a főhőshöz társított drive és motiváció révén képviselt, a főhős által felismert értékbeli megjelenések a meghatározók, és ezek konfrontálódnak. Emellett fontos eleme a döntésnek, hogy az eredmény lehet *valódi* (*koherens*) és *hamis* (*inkoherens*). Vagyis a főhős *képviselheti* vagy *színlelheti* a döntésének a vállalását. (Erre jó példa Butch esete, aki az első dilemmapont alkalmával azt mutatja, hogy elfogadja Marsellus ajánlatát, valójában azonban ennek épp az ellenkezője történik.)

A narratív struktúra fraktáljellege

Választási pontok

A választási pontok ebben a modellben legmarkánsabban az első és második dilemmapontnál alakulhatnak ki. Itt a hős a DV (drive-érték) és az MV (motivációs érték) közötti *valódi* (*koherens*) és *hamis* (*inkoherens*) választ produkálhat – ennek megfelelően a történet leágazásai is így születhetnek meg.¹⁶ Következésképpen egy alaptörténet, amely a protagonista történetszálát képviseli, az alapvariánson túl nyolc másik variánst tartalmazhat.

Ezenkívül számolnunk kell azzal a dramaturgiai körülménnyel, hogy egy alaptörténet magában foglalja a protagonista történetszálán kívül az *antagonista*, az ún. *impact character* történetszálait, továbbá az *impact-protagonista* (*viszonyának*), valamint az ún. *main character*nek a történetszálait. Ezek adott esetben hasonló módon kínálnak fel paragrafikus elemeket, mint ahogyan ezt az alapesetben láttuk. Mindemellett lényegi jellemzője még a vizsgálat tárgyának, hogy a struktúra fraktáltermészetét¹⁷ a *makrostruktúrának* a *mikrostruktúrában* is érvényesülő struktúraanalógiája és működése jellemzi. Eszerint a makrostrukturális jellemzők (a horizontális és vertikális struktúra elemei) megtalálhatók a mikrostrukturális elemekben. Vagyis a fraktálszerűség jellege abból is fakad, hogy a teljes narratív struktúrát vezérlő erők a szekvenciális szinteken is érvényesülnek, és ezzel szerialitást hoznak létre.

A véletlen mint dramaturgiai elem

A korábban már említett *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) nézője számára a döntési, választási helyzetek kimeneti jelentősége nem célvezérelt (vö. *Choice map*¹⁸ – *Bandersnatch*: Mi történik, ha reggelire a Kellogg's Frostiesből eszik a főhős,

¹⁶ Az ún. elsődleges árnyékmintázatok ágenciáját lásd: <https://drive.google.com/file/d/1a4uXim62vyAr0XTEhs6-95IsXK6wcwM9/view?usp=sharing> (utolsó letöltés: 2024. október 27.).

¹⁷ John Yorke ugyancsak ír a fraktálok jelenlétéről a forgatókönyvi struktúrákban: „All these units are constructed in three parts: fractal versions of the three-act whole. Just as a story will contain a set-up, an inciting incident, a crisis, a climax and a resolution, so will acts and so will scenes. The most obvious manifestation of tripartite form is in beginning, middle and end; set-up, confrontation and resolution” (York 2014, 90).

¹⁸ *Choice map* – *Bandersnatch*. Online elérés: https://oyster.ignimgs.com/mediawiki/apis.ign.com/black-mirror/a/a0/Bandersnatch_Flowchart1.jpg?width=2240 (utolsó letöltés: 2024. október 27.).

nem a Quaker Sugar Puffs-ból?). Jelentőségüket a randomizáció asszociatív jellege adja. Ez a befogadási folyamat tekintetében azt jelentette, hogy noha maga az interaktivitás megvalósult a bináris döntések révén, a kimenetel tekintetében azonban ezeknek a döntéseknek az eredménye nem vált stimulálóvá.

Amennyiben a véletlent a klasszikus, arisztotelészi értelmezésben alkalmazzuk, a *tükhé* fogalmához érkezünk el. Erről Arisztotelész a *Poétikában* tesz említést. A szóról érdemes tudni, hogy a *τύχη* 'szerencse', *τυχαίος* 'véletlen' jelentéssel a sorsszerűséget hívja be az értelmezési keretbe. A *τυχαίος* ('véletlen') azon a ponton áll (a protagonista) elé, és kényszeríti reakcióra (Arisztotelész 1963, 9), amikor a főhős a legnagyobb félelmeivel kerül szembe. Butch történetében ez az a pillanat, amikor az aranyórát visszaszerezve önelégülten mondja: „*That's how you're gonna beat 'em, Butch. They keep underestimatín' ya.*”¹⁹ Majd nem sokkal ezután a gyalogátkelőnél épp azzal a karakterrel találja szemben magát, akivel a legkevésbé szeretne összefutni: Marsellus Wallace-szal.²⁰ Véletlen? Igen, de éppen abban az értelemben, ahogyan arról Arisztotelész írt. Ez a *tükhé*nek az a típusú megjelenése, amely a szembesülés és a felismerés irányába (*anagnóriszisz*) tereli a karaktert.

Másfajta artikulációs formát képvisel a narratíva zárásában feltűnő *véletlen*.

Ez abban különbözik a korábbtól, hogy a főhős itt rábízta magát a *tükhé*re, és ebben az összetételben a *tükhé* a fátummal közösen lép fel. Ez Butch esetében abban kérdésben testesül meg, amit Marsellushoz intéz a mentési akció végén: „*What now? ...I meant what now between me and you.*”²¹ Ezen a ponton négy lehetséges kimenetellel szolgálhat a *véletlen*. (Tulajdonképpen Butch e kimeneteleket fogadja el – látens módon – a korábbi kérdésével.) Az első lehetőség, hogy Marsellus megbocsát neki, és elengedi; a második, hogy nem bocsát meg, de időt ad a menekülésre (és később áll bosszút); a harmadik lehetőség, hogy megbocsát neki, de nem engedi meg, hogy a pénzzel megszökjön; végül nem bocsájt meg, és nem is engedi megszökni, hanem bosszút áll. Ha betűjelekkel modellezzük a döntés folyamatának a képletét, és a főhőssel szemben álló fél (*antagonista* – A) záró reakcióját (*Termination Reaction* – TR), valamint az

19 Saját fordításomban: „Így fogod legyőzni őket, Butch. Folyton alábecsülnék.”

20 „Pulp Fiction Clip – Butch and Marsellus at Crosswalk.” Online elérés: https://www.youtube.com/watch?v=_DCTCZcFkPs (utolsó letöltés: 2024. június 12.).

21 Saját fordításomban: „És most? ...Úgy értem, ami most köztem és közted van.”

összecsapás kimenetelét²² a protagonista szemszögéből (*Protagonist's Outcome of Confrontation Perspective* = POCP) előjellel látjuk el, ahol a drive-cél és a motivációs cél (DG, MG) végződhet sikerrel (amit + előjel érzékeltet) vagy kudarccal (amit – előjel érzékeltet), akkor a következő folyamatmodellt kapjuk a narratív kimenetel (*Narrative Outcome* = NO) szempontjából:

$$TR^A, POCP \rightarrow DG, MG \Rightarrow NO$$

A lehetséges kimenetek összegző variánsai:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{+\rightarrow-}] \rightarrow \sum_{MG}^{DG} [\lim_{+\rightarrow-}] = NO [DG, MG \lim_{+\rightarrow-}]$$

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{-\rightarrow+}] \rightarrow \sum_{MG}^{DG} [\lim_{-\rightarrow+}] = NO [DG, MG \lim_{-\rightarrow+}]$$

De:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{-\rightarrow-}] \rightarrow \sum_{MG}^{DG} [\lim_{-\rightarrow-}] = NO [DG, MG \lim_{-\rightarrow-}]$$

Vagyis a TR^A , POCP együttes hatása befolyásolja a DG, MG kimenetelét, ami alapján az NO négy kimeneti változó értékét produkálhatja. Úgymint: *happy end* (HE), *dark* (D), *bittersweet* (BS), *tragic* (T).

Tehát a narratív kimenetelt alapvetően négy különböző módon definiálhatjuk, amelyeket az összecsapás eredményének (POCP), az antagonista záró reakciójának (TR^A – a második alkalommal bekövetkező véletlennek), a protagonista céljainak (DG és MG) az előjelével és a kombinációjával jellemezhetünk.

1. A sikeres történet esetén a protagonistához tartozó DG és MG pozitív előjelű, ez a *happy end* (HE);
2. a kudarccal végződő történetnél lehet a DG negatív és az MG pozitív, ezt *bittersweetnek* (BS) nevezzük;

²² A protagonista és az antagonista összecsapása a megoldást megelőző esemény, amely nem azonos a történet megoldásával.

3. vagy a DG pozitív és az MG negatív, ez a *dark* befejezés (D);
4. végül a DG lehet negatív és az MG negatív, ennek a megnevezése *tragic* lezárás (T).

Mielőtt a képlet lehetséges modelljét rögzítjük, tisztázzuk pár fontos fogalom és dramaturgiai folyamat működését! Az első lényegi elem a narratív kimenetel (NO) szempontjából a nézőpontok (*Point of View* – POV) rendszere. Itt rögzíteni kell, hogy domináns szerepkörben a protagonista nézőpontja áll. Ebből a szemszögből az antagonistának a küzdelmet követően megjelenő döntése a *véletlent* aktiváló elemünk a dramaturgiai következményeknek. A következő kérdéses elem az egyes képletelemek következményi tartalma. Ilyen például a *Protagonist's Outcome of Confrontation Perspective* (POCP). Ez a dramaturgiai esemény a főhős szempontjából az a pillanat, amikor a legerősebb félelmével szembenézve megvívja azt a harcot, ami a célja elérésének a meghatározó feltétele.

Ugyanis ezen a dramaturgiai ponton a *fizikális síkon* megjelenő konfrontáció, a POCP kimenete egyaránt végződhet megsemmisüléssel vagy életben maradással. Ennek kapcsán vizsgáljuk meg, mi történik, ha *fizikális* elbukással zárul a küzdelem! Lehet pozitív a befejezés? A *Gladiátor* (*Gladiator*, 2000; rendezte: Ridley Scott) főhőse, Maximus a történet végén meghal. Halála azonban a motivációs cél beteljesülését jelenti, hiszen ennek köszönhetően lehet együtt a családtagjaival, akiket a történet elején megöltek. (Maximus drive-célja, DG-je, hogy a közösség vezetőjévé váljon, míg a motivációs célja, azaz az MG-je, hogy a családjával együtt lehessen.)

A dramaturgiai ágencia alakulásában potenciális lehetőséggel bír tehát a *Termination Reaction* (TR). Itt ugyancsak kérdés, hogy a negatív TR eredményezhet-e pozitív MG-t. Az eddigi példával élve: ha Marsellus nem bocsát meg Butchnak, akkor ettől függetlenül Butch sikeresen elhagyhatja-e a várost (a pénzzel és a barátnővel). Az erre adható elméleti válasz természetesen lehet megengedő. Vagyis megtörténhet, hogy bár Marsellus *nem bocsát meg*, így Butch például vele is megküzd, legyőzi, és ennek köszönhetően elmenekülhet. Vagy Marsellus ugyancsak *nem bocsát meg* Butchnak, de időt ad neki a menekülésre (és később áll bosszút).

Eszerint az *árnyékmintázatok* lehetséges alakulása, továbbá a jelzett ágenciák annak függvényében állhatnak elő, hogy a DG, illetve az MG miként valósul meg. Sorrendiség tekintetében a folyamat a következő mintázatok érintésével írható le.

A képletelemek:

- POCP: A küzdelem eredménye a protagonista szemszögéből (+, ha sikeres; –, ha sikertelen).
- TR^A: Az antagonista záró reakciója (+, ha sikeres; –, ha sikertelen).
- DG: A protagonistához tartozó DG (+, ha sikeres; –, ha sikertelen).
- MG: A protagonistához tartozó MG (+, ha sikeres; –, ha sikertelen).
- NO: A történet kimenetele, ahol különböző értékek jelölhetik a különböző típusú befejezéseket (például: HE, BS, D, T).

A narratív kimenetel meghatározása

A történet kimenetele attól függ, hogy a POCP és TR^A kombinációja miként befolyásolja a DG és MG értékeket. Ez a két érték fogja meghatározni, hogy melyik kimeneteltípusba soroljuk a történetet.

Egyenletkombinációk a POCP és TR^A alapján

Tragikus befejezés ágencia képlete:

amennyiben $-1\text{POCP} \rightarrow -1\text{MG}$ és $-1\text{TRA} \rightarrow -1\text{DG}$, úgy a $\text{NO}\Sigma--$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{\text{TRA}} \left[\lim_{\rightarrow -} \right] \rightarrow \sum_{\text{DG}} \left[\lim_{\rightarrow -} \right] = \text{NO} [\text{MG}, \text{DG} \lim_{\rightarrow -}]$$

Dark (sötét) befejezés ágencia képlete:

amennyiben $\pm 1\text{POCP} \rightarrow -1\text{MG}$ és $+1\text{TRA} \rightarrow +1\text{DG}$, úgy a $\text{NO}\Sigma--$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{\text{TRA}} \left[\lim_{\pm \rightarrow -} \right] \rightarrow \sum_{\text{DG}} \left[\lim_{\rightarrow + -} \right] = \text{NO} [\text{MG}, \text{DG} \lim_{\rightarrow +}]$$

Bittersweet (édes-keserű) befejezés ágencia képlete:

amennyiben $+1POCP \rightarrow +1MG$ és $\pm 1TRA \rightarrow -1DG$, úgy a $NO\Sigma+-$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{+ \rightarrow -}] \rightarrow \sum_{DG}^{MG} [\lim_{+ \rightarrow -}] = NO [MG, DG \lim_{+ \rightarrow -}]$$

Happy end befejezés ágencia képlete:

amennyiben $+1POCP \rightarrow +1MG$ és $+1TRA \rightarrow +1DG$, úgy a $NO\Sigma++$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{+ \rightarrow +}] \rightarrow \sum_{DG}^{MG} [\lim_{+ \rightarrow +}] = NO [MG, DG \lim_{+ \rightarrow +}]$$

Az 1. dilemmaponthoz köthető döntési helyzetek matematikai modellezése

A képlet elemeinek listája és a hozzájuk tartozó rövidítések

1. $Pref(X)$ jelöli a protagonista preferenciáját az X cél iránt.
2. X értéke 1, ha teljesül; X értéke 0, ha nem.
3. $MV_x^{deficit}$ a motivációs érték deficitje az X célhoz tartozóan, ahol MV_x^0 az alap-motivációsérték.
4. CC a kényszerítő körülmény.
5. WOCh a változás útja.
6. FtFA a szembesítési aktus.
7. DR a kettős kockázat.
8. MV a motivációs érték.
9. DG a drive-cél.
10. MG a motivációs cél.

Döntési helyzet 1. (DH1) / koherens ág

1. A protagonista preferálja az MG -t, elutasítja a DG-t:
 $\text{Pref}(\text{MG}) > \text{Pref}(\text{DG})$
2. Az MG teljesül:
 $\text{MG} = 1$
3. A DG nem teljesül:
 $\text{DG} = 0$
4. Az első dilemmapontnál a DG-hez tartozó DV deficitje érvényesül, az MV dominál:
 $\text{DG} = \emptyset; \text{DV}_{\text{DG}}^{\text{deficit}} = \text{DV}_{\text{DG}}^0 \Rightarrow \text{DP}_1 = \text{MV}^1 / \text{DV}^0 \Rightarrow \text{MV} = 1$
5. Az alaparchetípus nyugalmi helyzete nem következik be:
 $\text{Stability}_{\text{archetype}} = 0$
6. Kényszerítő körülmény (CC) jelenik meg:
 CC_{DG}
7. A protagonista szembesül a DG-hez tartozó deficittel:
 $\text{Confrontation}_{\{\text{DG}\}}^{\text{deficit}}$
8. A változás útja (WOCh) kezdetét veszi:
 WOCh_{DG}
9. A történet fókusza:
 $\text{Story focus} = \text{Restore DV}_{\text{DG}}$
10. A felismerés a kettős kockázat (DR) vállalásával veszi kezdetét:
 DR
 $\text{DH1, ha } \text{Pref}(\text{MG}) > \text{Pref}(\text{DG}); \text{DG} = \emptyset \rightarrow 1 \Rightarrow \text{DV}_{\text{DG}}^{\text{deficit}} = \text{DV}_{\text{DG}}^0 \Rightarrow \text{Stability}_{\text{archetype}} = \emptyset \Rightarrow \text{DV}_{\text{DG}}^{\text{deficit}} = \text{DV}_{\text{DG}}^0 \Rightarrow \text{DP1} = \text{MV}^1 / \text{DV}^0 \Rightarrow \text{MV} = 1 \Rightarrow \text{CCDG} \Rightarrow \text{Confrontation}_{\{\text{DG}\}}^{\text{deficit}} \Rightarrow \text{WOChDG } 0 \rightarrow 1 \Rightarrow \text{Story focus} = \text{Restore MVDG } 0 \rightarrow 1 \Rightarrow \text{DR}$

Döntési helyzet 2. (DH2) / koherens ág

1. A protagonista preferálja a DG-t, lemond az MG-ről:
 $\text{Pref}(\text{DG}) > \text{Pref}(\text{MG})$
 2. A DG teljesül:
 $\text{DG} = 1$
 3. Az MG nem teljesül:
 $\text{MG} = 0$
 4. Az első dilemmapontnál az MG-hez tartozó MV deficitje érvényesül,
 a DV dominál:
 $\text{MG} = \emptyset; \text{MV}_{\text{MG}}^{\text{deficit}} = \text{MV}_{\text{MG}}^0 \Rightarrow \text{DP}_1 = \text{DV}^1 / \text{MV}^0 \Rightarrow \text{DV} = 1$
 5. Az alaparchetípus nyugalmi helyzete nem következik be:
 $\text{Stability}_{\text{archetype}} = 0$
 6. Kényszerítő körülmény (CC) jelenik meg:
 CC_{MG}
 7. A protagonista szembesül az MG-hez tartozó deficittel:
 $\text{Confrontation}_{\{\text{MG}\}}^{\text{deficit}}$
 8. A változás útja (WOCh) kezdetét veszi:
 WOCh_{MG}
 9. A történet fókusza:
 $\text{Story focus} = \text{Restore } \text{MV}_{\text{MG}}$
 10. A felismerés a kettős kockázat (DR) vállalásával veszi kezdetét:
 DR
- DH2, ha $\text{Pref}(\text{DG}) > \text{Pref}(\text{MG}); \text{MG} = \emptyset \rightarrow 1 \Rightarrow \text{MV}_{\text{MG}}^{\text{deficit}} = \text{MV}_{\text{MG}}^0 \Rightarrow$
 $\text{Stability}_{\text{archetype}} = \emptyset \Rightarrow \text{MV}_{\text{MG}}^{\text{deficit}} = \text{MV}_{\text{MG}}^0 \Rightarrow \text{DP}_1 = \text{DV}^1 / \text{MV}^0 \Rightarrow \text{DV} = 1 \Rightarrow$
 $\text{CCMG} \Rightarrow \text{Confrontation}_{\{\text{MG}\}}^{\text{deficit}} \Rightarrow \text{WOChDG } 0 \rightarrow 1 \Rightarrow \text{Story focus} = \text{Restore}$
 $\text{MV}_{\text{MG}} 0 \rightarrow 1 \Rightarrow \text{DR}$

Döntési helyzet 3. (DH3) / inkoherens ág

1. Látszólag a protagonista preferálja a DG-t, titokban az MG-t:
 $\text{Apparent Pref}(\text{DG}) > \text{Apparent Pref}(\text{MG})$
 $\text{Secret Pref}(\text{MG}) > \text{Secret Pref}(\text{DG})$
2. A DG látszólag teljesül:
 $\text{DG} \approx 1$
3. Az út az MG teljesüléséig látszólag lerövidül:
 $\text{Apparent Path to MG shortened}$
4. Az első dilemmapontnál a DG-hez tartozó DV deficitje érvényesül, mégis látszólag a DV dominál:
 $\text{DG} \approx 1; \text{DV}_{\text{DG}}^{\text{deficit}} = \text{DV}_{\text{DG}}^{-1} \Rightarrow \text{DP}_1 = \text{MV}^1 / \text{DV}^{-1} \Rightarrow \text{DG} \approx 1$
5. Az alaparchetípus nyugalmi helyzete látszólag bekövetkezik:
 $\text{Stability}_{\text{archetype}} \approx 1$
6. A kényszerítő körülmény (CC) elmarad:
 $\text{CC}_{\text{DG}} = \emptyset$
7. A protagonista nem indul el a változás útján (WOCh):
 $\text{WOCh}_{\text{DG}} = 0$
8. A történet fókusza:
 $\text{Story focus} = \text{Restore } \text{DV}_{\text{DG}} \sim 1 \rightarrow 1$
9. Szembesítési aktus (FtFA):
A protagonista szembenéz a saját hazugságával:
FtFA
10. A korrekciós folyamat záró eleme:
 $\text{Correction}_{\{\text{DG}\}}^{\text{deficit}} \sim 1 \rightarrow 1$

11. A felismerés a kettős kockázat (DR) vállalásával valósul meg:

$$DR = MV_{MG}^0 / DV_{DG}^{-1 \rightarrow 1} \Rightarrow DV_{DG}^1 = 1$$

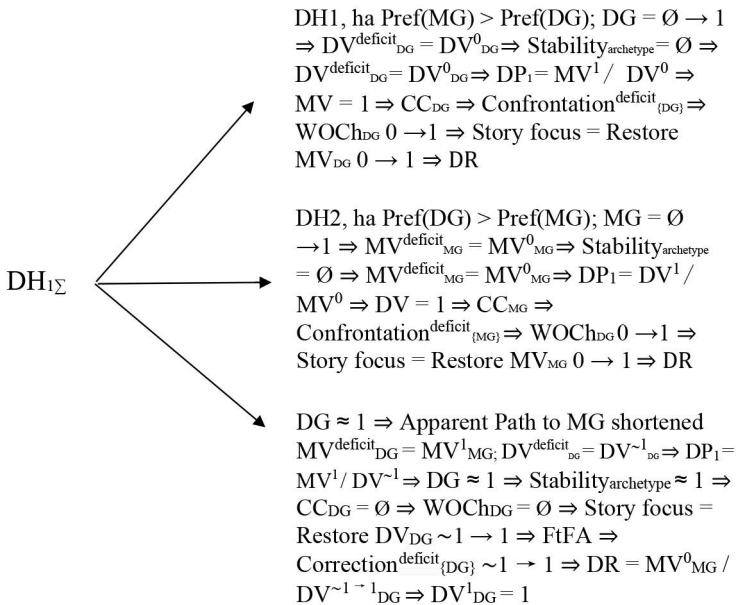
DH3, ha Apparent Pref(DG) > Apparent Pref(MG) Secret Pref(MG) > Secret Pref(DG)

$$\begin{aligned} DG \approx 1 &\Rightarrow \text{Apparent Path to MG shortened } MV_{DG}^{\text{deficit}} = MV_{MG}^1 \times DV_{DG}^{\text{deficit}} = \\ DV_{DG}^{-1} &\Rightarrow DP_1 = MV^1 / DV^{-1} \Rightarrow DG \approx 1 \Rightarrow \text{Stability}_{\text{archetype}} \approx 1 \Rightarrow CC_{DG} = \emptyset \Rightarrow \\ WOCh_{DG} &= \emptyset \Rightarrow \text{Story focus} = \text{Restore } DV_{DG} \sim 1 \rightarrow 1 \Rightarrow \text{FtFA} \Rightarrow \\ \text{Correction}_{\{DG\}}^{\text{deficit}} &\sim 1 \rightarrow 1 \Rightarrow DR = MV_{MG}^0 / DV_{DG}^{-1} \rightarrow 1_{DG} \Rightarrow DV_{DG}^1 = 1 \end{aligned}$$

Ha az ágeniát egy gráf segítségével íránk le, akkor a *csúcsok* a döntési helyzeteknek feleltethetők meg:

- DH1, ha Pref(MG) > Pref(DG)
- DH2, ha Pref(DG) > Pref(MG)
- DH3, ha Apparent Pref(DG) > Apparent Pref(MG) ~ Secret Pref(MG) > Secret Pref(DG)

Az élek pedig a döntések kimenetelét mutatják:



A második dilemmaponthoz köthető döntési helyzetek matematikai modellezése

Meghatározó különbség az első dilemmaponthoz képest, hogy a második dilemmaponthoz esetében a protagonista nem a külső körülmények, hanem a belső felismerés hatására hoz döntést. Ráadásul ez a döntés a pillanat műve, vagyis a felismerés egyfajta megvilágosodásként megy végbe a hősben (lásd *anagnóriszisz*, *ekpléktikon*).

A harmadik felvonás indító eleme egy krízishelyzet, amely a pusztulás, megsemmisülés élményével szembesíti a hőst, aki a megélt egzisztenciális és morális összeomlás hatására ösztönösen menekülni kezd (Kierkegaard és Heidegger szorongásról és félelemről szóló okfejtését lásd: Kierkegaard 1843; Heidegger 1927). A menekülés eredménye a csapda, amit a fogság teljesít be. Ebből azért és akkor képes kiszabadulni a hős, ha küzd, és szembenéz a félelmeivel. Ekkor érkezik el az *anagnóriszisz* pillanata, amelynek eredménye a *döntés*: felismeri a motivációs és drive-értékekhez kapcsolhatóan a félelem forrását, a szembenézés szükségességét. A döntéssel azonban – épp a félelmek objektivált belső megjelenése okán – kettős kockázatot vállal, vagyis a főhős ún. *értékprésbe* (*Value Press* – *VP*) kerül. Ez azt jelenti, hogy tudatára ébred: morálisan és egzisztenciálisan is megsemmisülhet.

Ezt a dramaturgiai folyamatot a következőképpen lehet matematikai képlettel leírni:

Legyen:

- CS – a krízishelyzet bekövetkezése a harmadik felvonás elején, amely elindítja a folyamatot.
- IoF – a félelem intenzitása (*Intensity of Fear*), amit a hős megél.
- SoF – a félelem forrása (*Source of Fear*), amit a hős magában hord.
- E_M – a morális összeomlás mértéke.
- E_E – az egzisztenciális összeomlás mértéke.
- AE – a menekülési kísérlet (*Attempt to Escape*), amely a hős reakciója a félelemre.
- CAP – a fogság (*Captivity*), amelyet a hős menekülési kísérlete eredményez.
- COM – a küzdelem (*Combat*) a félelmekkel való szembenézés során.
- DR – kettős kockázat, ami szorosan kapcsolódik az ún. értékpréshez (VR); ez az *anagnóriszisz* pillanata, amikor a hős felismeri a félelmek valódi forrását, és azzal szembesül, hogy minden, számára fontos értéket elveszíthet.

DP₁ és DP₂ – a két dilemmapont (DP), ahol DP₁-nél a motivációs cél és DP₂-nél a drive-cél választása érvényesül (klasszikus esetben).

NO – a hős döntésének a kimenetele, ahol NO₁₋₂₋₃₋₄ narratív kimenetel valósulhat meg (lásd fentebb).

A folyamat képlettel kifejezve

- Krízishelyzet (CS) → A hős félelmének az intenzitása (IoF) + Morális összeomlás (E_M) + Egzisztenciális összeomlás (E_E):

$$CS \Rightarrow IoF + E_M + E_E$$

- Menekülési kísérlet (AE) a félelem intenzitásától (IoF) ösztönözve, amely nem eredményre, hanem fogsághoz vezet (CAP):

$$AE(IoF) \Rightarrow CAP$$

- A fogságból való szabadulás küzdelemmel jár (COM), de a félelmek forrásával nem számol le (SoF₀):

$$COM_{CAP} \Rightarrow SoF_0$$

- Az *anagnóriszisz* pillanata (DR), megszületik a felismerés a félelmek forrásáról:

$$DR \Rightarrow SoF_1$$

- Dilemmapontok: DP₁, ahol a hős a motivációs célt (D₁^{MG}), és D₂, ahol a drive-célt (D₂^{DG}) választja:

$$DP_1 \Rightarrow DP_1^{MG}$$

$$DP_2 \Rightarrow DP_2^{DG}$$

- A döntés kimenetele (NO), amely lehet NO₁, NO₂, NO₃ vagy NO₄:

$$NO \Rightarrow \{NO_1\} / \{NO_2 / NO_3 / NO_4\}$$

Itt a már korábban is megfogalmazott képletet alkalmazhatjuk.

NO₁ – Happy end befejezés ágencia képlete:

amennyiben +1POCP → +1MG és +1TRA → +1DG, úgy a NOΣ++

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{+\rightarrow+}] \rightarrow \sum_{DG}^{MG} [\lim_{+\rightarrow+}] = NO [MG, DG \lim_{+\rightarrow+}]$$

NO₂ – Tragikus befejezés ágencia képlete:

amennyiben $-1POCP \rightarrow -1MG$ és $-1TRA \rightarrow -1DG$, úgy a $NO\Sigma--$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{-\rightarrow-}] \rightarrow \sum_{DG}^{MG} [\lim_{-\rightarrow-}] = NO [MG, DG \lim_{-\rightarrow-}]$$

NO₃ – Dark (sötét) befejezés ágencia képlete:

amennyiben $\pm 1POCP \rightarrow -1MG$ és $+1TRA \rightarrow +1DG$, úgy a $NO\Sigma+-$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{\pm\rightarrow-}] \rightarrow \sum_{DG}^{MG} [\lim_{-\rightarrow+}] = NO [MG, DG \lim_{-\rightarrow+}]$$

NO₄ – Bittersweet (édes-keserű) befejezés ágencia képlete:

amennyiben $+1POCP \rightarrow +1MG$ és $\pm 1TRA \rightarrow -1DG$, úgy a $NO\Sigma+-$

Ezt a következő képlet írja le:

$$\sum_{TRA}^{POCP} [\lim_{+\rightarrow-}] \rightarrow \sum_{DG}^{MG} [\lim_{+\rightarrow-}] = NO [MG, DG \lim_{+\rightarrow-}]$$

Ha a fenti folyamatból kiragadjuk a DP_2 elemet – ami azonos a második dilemmapont megnevezésével –, és feltételezzük, hogy a dramaturgiai ágencia ezen a ponton képes legerőteljesebben kifejtetni a hatását, akkor ennek értelmében ugyancsak leírhatjuk a szekvencializációk megfogalmazását, ilyen módon az árnyékmintázatok alakulását.

A narratív struktúrában bekövetkező második dilemmapont során a *kettős kockázat* (lásd az *anagnóriszisz* következtében létrejövő *értékprést*, VP-t) eredményeként a főhősnek választania kell a motivációs cél és a drive-cél között.

Ez a kényszer nem törvényszerű, hiszen az is előfordulhat, hogy a hősben nem következik be az *anagnóriszisz*. Tehát amennyiben a főhős nem ismeri fel a kettős kockázatot (DR), nem születik döntési helyzet, így a történet lezárására tett kísérlet nem történik meg; a történetvezetés ezzel magát a történetet mint narratív struktúrát számolja fel (lezáratlanságával végteleníti a történet szerkezeti működését). E kimenetel a *konstans menekülés* (*Constant Escape* – CA) állapothoz vezet.

Ha a motivációs célt választja ismét, akkumulálja a félelmét előidéző állapotot, vagyis tartósan megmarad az alapvető drámai konfliktust kiváltó állapotban, és a megoldás a *konstans menekülés* állapota lesz. A CA a történet narratív kimenetele szempontjából (NO) *pszeudozárlatot* (*Pseudo-Lockout* – PLO) eredményez, vagyis adhatja annak az illúzióját, hogy a motivációs cél teljesült (pszeudo-motivációs-cél = MG_n), ám ez nem szükségszerűen következik be. Ebben az esetben:

- *elmaradhat a félelmekkel való szembenézés aktusa*, a DR (kettős kockázat) rögzítése;
- *vagy nem marad el, és a főhős szembesül a DR (kettős kockázat) létével*,
- *vagy megtörténik a szembenézés, de nem vállalja a kockázatot, és újra menekül*.

Tehát az *értékprés* (VP) hatására létrejövő kettős kockázat (DR) négy lehetséges esetet, illetve további szubverziókat állít elő:

1. A főhős nem ismeri fel a DR-t, így nem születik döntési helyzet, a történet lezárására tett kísérlet nem történik meg; a történetvezetés ezzel magát a történetet mint narratív struktúrát számolja fel (lezáratlanságával végteleníti a történet szerkezeti működését).

$$VP \Rightarrow DR_0 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \sim \Rightarrow NO_0 \sim CA$$

2. A főhős felismeri a DR-t, de nem képes a drive-célt választani a motivációs céllal szemben, tovább menekül, a történet narratív kimenetele (NO) *pszeudozárlatot* (PLO) eredményez.

$$VP \Rightarrow DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow MG_{\Pi/0} > DG_0 \Rightarrow NO^{\Pi}_1 \sim PLO \sim CA$$

3.1.1. A főhős felismeri a DR-t, és látszólag a drive-célt választja a motivációs céllal szemben. Ennek eredménye lehet az, hogy tovább menekül, így a történet narratív kimenetele (NO) *pszeudozárlatot* (PLO) eredményez.

$$VP \Rightarrow DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow DG_{\Pi/1} > MG_0 \Rightarrow NO^{\Pi}_1 \sim PLO \sim CA$$

3.1.2. A főhős felismeri a DR-t, és itt is látszólag a drive-célt választja a motivációs céllal szemben. Ennek eredménye azonban itt az, hogy a *szembesítési aktus* (FtFA) révén ez a látszólagosság lebukik, nem marad tartós állapot. Így a történet narratív kimenetele (NO) *valós zárlatot* (RLO) eredményez.

$$VP \Rightarrow DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow DG_{\Pi/1} > MG_0 \Rightarrow FtFA \Rightarrow NO_{1-2-3-4} \sim RLO$$

3.2. A főhős felismeri a DR-t, de nem képes a drive-célt választani a motivációs céllal szemben, tovább menekül, a történet narratív kimenetele (NO) *pszeudozárlatot* (PLO) eredményez.

$$VP \Rightarrow DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow MG_{\Pi/0} > DG_0 \Rightarrow NO^{\Pi}_1 \sim PLO \sim CA$$

4. A főhős felismeri a DR-t, és képes a drive-célt választani a motivációs céllal szemben, így a narratív kimenetel (NO) négy verzióban történhet meg.

$$VP \Rightarrow DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow DG_1 > MG_0 \Rightarrow NO_{1-2-3-4}$$

A pszeudozárlat jelentősége

Itt röviden érdemes összefoglalni a narratív struktúra pszeudozárlatának az értelmezési keretét. Ez egy olyan, a narratív struktúra zárt érzetét keltő, a történet megoldásának a látszólagosságát felmutató konstrukció, amely a motivációs és drive-célok által felkínált, a főhős változását előidéző döntési kényszer kihívását eliminálja vagy annulálja, kiiktatja vagy hatálytalanítja. Ily módon a történet központi konfliktusát nem oldja fel, és bár a felszínen teljesíti a befogadói elvárásokat, mélystrukturális szinten (értsd: a karakter világát meghatározó értékösszefüggések mentén) beteljesíttetlenül hagyja. Vagyis a pszeudozárlat esetében a történet szempontjából lényeginek tekinthető, a főhős sorsát alapvetően érintő problémák továbbra is érvényesek maradnak. Ennek a megközelítésnek az értelmében kérdés, hogy milyen keretek között van létjogosultsága a pszeudozárlatnak.

Természetesen abban az esetben, ha nem történik valódi zárlat, dramaturgiai hibaként fog hatni. Vagyis a befogadó azzal az érzéssel szembesül – amit nem tud feltétlenül realizálni –, hogy a történet véget ért, de a mondanivalója, jelentősége nem hív be érzelmi és intellektuális kielégülésérzetet (lásd erről például John Dewey örömelvét: Dewey 1916, vagy Richard Lazarus elméletét a nem értés frusztrációjáról: Lazarus és Folkman 1984). Azonban amennyiben alkotói tudatosság vezérli a pszeudozárlat alkalmazását, úgy ez a fajta, az alkotói szándék szerint létrehívott kielégületlenség a történet késleltetett lezárását is eredményezheti. Ezért a jelentősége abban áll, hogy a struktúra utolsó nagy egységének, a harmadik felvonásnak a lezárását elnyújtja, és a befogadói elvárást később teljesíti be (amennyiben a késleltetés valóban tudatos alkotói szándék).

Ennek következtében a teljes képlet megváltozik a késleltetési szándék tudatosan létrehozott jelenlétének köszönhetően, ami a következőképpen írható le:

$$\begin{aligned}
 & 1. VP \Rightarrow 1. DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow MG_{II/1} > DG_0 \Rightarrow NO^I_1 \Rightarrow [CS \Rightarrow IoF + E_M + E_E \Rightarrow AE(IoF) \Rightarrow \\
 & CAP \Rightarrow COM_{CAP} \Rightarrow SoF_0 < SoF_1] \Rightarrow 2. VP \Rightarrow 2. DR_1 \Rightarrow \sum_{DG}^{MG} \Rightarrow DG_1 > MG_0 \Rightarrow NO_{1-2-3-4}
 \end{aligned}$$

Itt kell rögzíteni, hogy lényegi különbség van a *pszeudozárlat* és az ún. *függő befejezés (cliffhanger)* között.²³ Az egyik fontos eltérés a struktúrán belüli pozíciója: míg a PLO a második dilemmapont következményeként jelenik meg az összecsapás és a megoldás előtt, addig a *cliffhanger* szorosan kapcsolódik a megoldás pozicionális megjelenéséhez, sőt sok esetben a film utolsó jeleneteként, esetleg utolsó képként zárja a történetet.

A másik fontos különbség, hogy a *cliffhanger* tartalmazhat valóban lezárt második dilemmapontot, azonban a megoldás nem tartalmazza a drive és a motiváció alapállapotának a nyugalmi pozícióját. A nyitott vég (*függő befejezés*) vagy a drive-állapot, vagy a motivációs állapot tekintetében feszültséget mutat fel (nem egyértelmű az állapot nyugalmi pozíciója). Ahhoz, hogy a drive-állapot vagy a motivációs állapot értelmezési komplexitása megszülessen, és létrejöhessen a függő befejezés, jelentéstani összetettségnek kell érvényesülnie. Vagyis a drive-állapot vagy a motivációs állapot kapcsán megjelenő célok beteljesületlensége, illetve ennek a beteljesületlenségnek az érzete kell hogy zárja a történetet.²⁴ Lényegi strukturális elem, hogy ezt a bizonytalanságot a drive-ot vagy motivációt képviselő fixációs motívum révén tudja létrehozni a struktúra (lásd Cobb totemjét Nolan filmjében, az *Eredetben*²⁵).

Összegzés

A film befogadási folyamatához kapcsolható interaktivitást a narratív, célvezérelt struktúrák esetében erőteljesen meghatározza két dilemmahelyzet. A narratíva fraktáljellege ezeknek a dilemmapontoknak a függvényében képes létrehívni ún. árnyékmintázatokat (*shadow patterns*). A dilemmahelyzetek döntési ágenciát tudnak kialakítani, amelyek narratív árnyékmintázatokban ölthetnek testet, ezáltal biztosítva a *dramaturgiai ágencia* megjelenési lehetőségét. Az így létre-

23 Itt azt az esetet vizsgáljuk, amikor az értékpérés, illetve kettős kockázat tényével szembesül a főhős. Ennek a hiánya nem hív létre pszeudozárlatot, hanem a konstans menekülés állapotát erősíti meg.

24 Erre klasszikus példa Peter Collinson *Az olasz meló* (1969) című rendezése, amelyben Troy Kennedy Martin forgatókönyvírói leleménye zárja a filmet. Itt a filmbéli szereplők a megszerzett zsákmánnyal menekülnek egy buszon. Miközben a sofőr, Big William (Harry Baird) veszélyesen kanyarog a meredek hegyi serpentinén, a jármű kisodródik, és a busz egy hatalmas szakadék peremén egyensúlyozva áll meg. A billegő busz egyik végében a korábban a sikert ünneplő, most megszeppent tolvajok, a másikban a hatalmas zsákmány – a kettő között pedig a főhős, Charlie Croker (Michael Caine), aki próbálja kitalálni, hogyan szerezze meg a zsákmányt anélkül, hogy mindenkit megölne. A válasz nem születik meg, és a film ezen a ponton ér véget.

25 *Inception*, rendezte: Christopher Nolan. Warner Bros. Pictures, 2010.

jövő szekvencializációk működését Arisztotelész *tükhé* fogalma mentén tudjuk értelmezni, miszerint a *véletlen* nem csupán a randomizáció egy fajtája, hanem a befogadói bevonódás meghatározó eleme, amely *koherens* vagy *inkoherens* döntési mintázatokat tud létrehozni. Ezeknek a mintázatoknak a kialakulási mechanizmusa pedig stimuláló hatással bír a befogadóra. A stimuláció intenzitása a döntési helyzetek kidolgozottságának, illetve a dilemmapontokhoz kötötten megjelenő – archetipális értékek révén megszülető – ún. értékpréz dramaturgiai erejének a függvénye.

A felhasznált irodalom

- Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
<https://doi.org/10.56021/9780801855788>
- Alloy, Lauren B. és Lyn Y. Abramson. 1997. „Illusion of Control: The Role of Personal Involvement”. *Journal of Personality and Social Psychology* 37, no. 7: 1217–1224.
<https://doi.org/10.1027/1618-3169/a000225>
- Arisztotelész. 1963. *Poétika*, fordította Sarkady János. Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó.
- Arisztotelész. 1997. *Poétika*, fordította Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett.
- Bandura, Albert. 1977. „Self-Efficacy: Toward a Unifying Theory of Behavioral Change”. *Psychological Review* 84, no. 2: 191–215.
<https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.2.191>
- Barron, Frank. 1953. „An Ego-Strength Scale Which Predicts Response to Psychotherapy”. *Journal of Consulting Psychology* 17, no. 5: 327–333.
<https://doi.org/10.1037/h0061962>
- Bódizs Róbert. 2005. „Álomképek és agyműködés: percepció vagy koncepció”. *Pro Philosophia Füzetek* 42: 73–85.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Chaminade, Thierry és Jean Decety. 2002. „Leader or Follower? Involvement of the Inferior Parietal Lobule in Agency”. *NeuroReport: For Rapid Communication of Neuroscience Research* 13, no. 15: 1975–1978.
<https://doi.org/10.1097/00001756-200210280-00029>
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Deleuze, Gilles és Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987.
- Dewey, John. 1916. *Democracy and Education: An Introduction to the Philosophy of Education*. New York: Macmillan.
- Freud, Sigmund. 1900. *Die Traumdeutung*. Leipzig: Franz Deuticke.
- Freud, Sigmund. 2011. *A Farkasember: Sigmund Freud írásai*, fordította Bart István, Berényi Gábor és Schultz Katalin. Budapest: Animula.
- Gaines, Elliot. 2010. *Media Literacy and Semiotics*. New York: Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-0-230-11723-5>
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepszis*, fordította Z. Varga Zoltán. Pozsony: Kalligram.
- Halverson, Jeffrey R., H. L. Goodall Jr. és Steven R. Corman. 2011. *Master Narratives of Islamist Extremism*. New York: Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-0-230-11723-5>.
- Hartmann, Nicolai. 2013. *Etika*, fordította Simon Ferenc. Budapest: Noran Libro Kiadó, 2013.
- Heidegger, Martin. 1927. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Heller Ágnes. 1970. *A mindennapi élet*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781444305920>
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Kierkegaard, Søren. 1843. *Frygt og Bæven*. Koppenhága: Reitzel.
- „Kinoautomat na EXPO 1967”, YouTube-videó, 6:17. Posted by Czechoslovakia In Socialism, January 27, 2019. Online elérés: https://www.youtube.com/watch?v=nh5_Qi8zl0U (utolsó letöltés: 2024. október 22.).
- Koenitz, Hartmut. 2015. „Towards a Specific Theory of Interactive Digital Narrative”. In *Interactive Digital Narrative: History, Theory, Practice*, 91–105. New York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315769189-8>
- Koenitz, Hartmut. 2023. *Understanding Interactive Digital Narrative: Immersive Expressions for a Complex Time*. Abingdon, Egyesült Királyság – New York: Oxon–Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003106425>
- Koenitz, Hartmut, Jonathan Barbara és Mirjam Palosaari Eladhari. 2023. „Interactive Digital Narrative (IDN)—New Ways to Represent Complexity and Facilitate Digitally Empowered Citizens”. *Digital Creativity*. Online elérés: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/13614568.2023.2181503> (utolsó letöltés: 2024. június 1.).
- Lazarus, Richard S. és Susan Folkman. 1984. *Stress, Appraisal, and Coping*. New York: Springer.

- Murray, Janet H. 2017. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Frissített kiadás. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Penzer, N. M. és Charles Henry Tawney. 2020. *The Ocean of Story, Being C. H. Tawney's Translation of Somadeva's Katha Sarit Sagara (or Ocean of Streams of Story)*. Volume VII. H. n.: Alpha Edition, 2020.
- Roth, Christian és Hartmut Koenitz. 2019. „Bandersnatch, Yea or Nay? Reception and User Experience of an Interactive Digital Narrative Video”. In *Proceedings of the 2019 ACM International Conference on Interactive Experiences for TV and Online Video, August 2019*, 247–254.
<https://doi.org/10.1145/3317697.3325124>
- Rotter, Julian B. 1954. *Social learning and clinical psychology*. New York, Prentice-Hall.
<https://doi.org/10.1037/10788-000>
- Rotter, Julian B. 1966. „Generalized Expectancies for Internal Versus External Control of Reinforcement”. *Psychological Monographs: General and Applied* 80, no. 1: 1–28.
<https://doi.org/10.1037/h0092976>
- Rotter, Julian B. 1982. *The development and applications of social learning theory: Selected papers*. New York: Praeger.
- Ursu, Marian F., Ian C. Kegel, Doug Williams, Maureen Thomas, Harald Mayer, Vilmos Zsombori, Mika L. Tuomola, Henrik Larsson és John Wyver. 2008. „ShapeShifting TV: Interactive Screen Media Narratives”. *Multimedia Systems* 14, no. 2: 115–132.
<https://doi.org/10.1007/s00530-008-0119-z>
- Yamaguchi, Ikushi. 2003. „The Relationships Among Individual Differences, Needs and Equity Sensitivity”. *Journal of Managerial Psychology* 18, no. 4: 341–356.
<https://doi.org/10.1108/02683940310473082>
- Yorke, John. 2014. *Into the Woods: A Five-Act Journey Into Story*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Ujvári Hedvig

Operettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban 1888–1891 között

Gustav Mahler műsorpolitikája

Absztrakt

Gustav Mahler, az osztrák karmester és zeneszerző 1888 és 1891 között állt művészeti vezetőként a Magyar Királyi Operaház élén. Műsorpolitikájában az opera- és balettbemutatók mellett különös figyelmet fordított a daljátékok, főként Jacques Offenbach műveinek a színpadra állítására. Budapesti működése során azonban a tervezett operettek közül végül csak az *Eljegyzés lámpafénynél* című darabot mutatták be, míg a *Sinan basa* és *A víg cimborák* csupán jótékonysági esteken szerepeltek. A tanulmány célja ezen három darab fogadtatástörténetének az ismertetése, valamint annak a feltárása, hogy ezek miképpen illeszkedtek Mahler művészeti víziójához és az Operaház repertoárjába.

Kulcsszavak: Magyar Királyi Operaház, Gustav Mahler, Jacques Offenbach, operett, Zichy Géza, *Sinan basa*, *Eljegyzés lámpafénynél*, *A víg cimborák*

Bevezetés

Az osztrák karmester és zeneszerző, Gustav Mahler (1860–1911) pályafutásának két és fél éve összefonódott a Magyar Királyi Operaház történetével, mivel a ház zenei vezetéséért 1888 októberétől 1891. március közepéig ő felelt. Az opera, valamint a színpadi tánc hazánkban 1884-ben kapott önálló teátrumot, addig a Nemzeti Színház berkein belül működött. Mahler így egy fiatal intézmény, az Osztrák–Magyar Monarchia második operaházának művészeti vezetését vállalta el, de a tisztség nem kevés kihívással járt együtt. Már elődje, Erkel Sándor (1846–1900) is nehezen birkózott meg a feladattal, elsősorban a pénzügyi krízis, a személyzeti politika és a rendelkezésre álló zenészi-művészi kvalitások közepszerűsége miatt. Ezeket a gondokat Mahler is megörökölte, s emellett nemegyszer az idegen származása miatti kritikákkal is szembesülnie kellett. Gyakran rótták fel neki az idegen nyelvű előadásokat, azaz azt, hogy az általa vezetett színház nem (vagy nem eléggé) viseli magán a nemzeti jelleget. A viták nemegyszer az országgyűlésig is elértek.¹

Mahler műsorpolitikájának fókuszában azonban nemcsak az opera- és balett-bemutatók álltak; már működésének első felélévében jelezte, hogy a nagyoperák mellett a próza és a zene metszéspontjában elhelyezkedő daljáték műfajának is helyet kíván biztosítani az Operaház repertoárjában. Ezt elsősorban Jacques Offenbach műveinek a színpadra állítása révén kívánta megvalósítani. Két és fél éves budapesti működése során azonban csak *Az eljegyzés lámpafénynél* című, a főváros egyéb színházaiban korábban már játszott operett (hivatalos megnevezése: víg dalmű) operaházi bemutatójára került sor.² Ennek részletes, monografikus igényű feldolgozása megtörtént.³ A darab 1890. december 12-i bemutatója előtt egy héttel, majd utána két hónappal is műsorra tűztek az Operaházban operettet, igaz, ezeket csak egy-egy alkalommal adták jótékony-sági estek keretében, tehát nem Mahler zenei ízlését és választását tükrözték. Az alábbi tanulmány a *Sinan basa*, az *Eljegyzés lámpafénynél* és *A víg cimborák* operaházi bemutatójának a fogadtatástörténetét kívánja feltárni.

1 Részletesen lásd Gedeon és Máthé 1965; La Grange 2020, 347–441; Roman 2010; Ujvári 2023b.

2 Mahler alatt 1891. január 6-ig hatszor játszották; 1893-ig volt műsoron, Mahler távozását követően még öt alkalommal. Lásd *Opera Digitár*, <https://digital.opera.hu/alkotas/eljegyzes-lampafenynel/8920> (utolsó letöltés: 2025. március 4.).

3 Lásd Bozó 2021, főleg 127–147.

A Magyar Királyi Operaház és Gustav Mahler budapesti közege

Gustav Mahler budapesti működése zeneileg és intézménytörténetileg is vizsgálható; utóbbi kapcsán tulajdonképpen a Mahler–Beniczky-tandemről lehet beszélni. Beniczky Ferenc (1833–1905) a pénzügyi helyzet konszolidációjára kinevezett intendánsként került az Operaház élére,⁴ és művészeti vezetőként egy karmestert – lehetőség szerint külföldit – kívánt szerződtetni. Egyik kiszemeltje Arthur Nikisch (1855–1922) volt, aki azonban a kaotikus viszonyokról tudomást szerezve visszautasította az ajánlatot. Beniczky számára fontos volt a professzionális hozzáállás, a művészetpolitikai aspektusok, s nem utolsósorban Nikisch kapcsolati tőkéje. Ezeknek a kritériumoknak alapvetően az ekkor huszonnyolc éves Mahler is megfelelt, akit Mihalovich Ödön, Popper Dávid, valamint Guido Adler ajánlott az intendáns figyelmébe.⁵ A fiatal karmester örömmel fogadta el a felkérést, mivel tisztában volt a budapesti állás nyújtotta karrierlehetőséggel. Gustav Mahler érkezése azonban több szempontból is problematikusnak bizonyult: német gyökerei, zsidó származása és wagnerianus volta miatt.

Mahler előtt, Podmaniczky Frigyes (1924–1907) intendánsi működése idején főleg francia és olasz darabokat állítottak színpadra, a legtöbbet játszott szerző Giuseppe Verdi volt, őt Erkel Ferenc követte. Mahler kapcsán leginkább a német operák arányának a növekedésétől félték, amit a karmester *Ring*-bemutatóval kapcsolatos tervei igencsak tápláltak. Vállalásának tudatában Mahler mind a kívülről, mind a belülről jövő elvárásoknak meg akart felelni, az alapvető dilemmát azonban nem tudta meg-, illetve feloldani: tisztában volt azzal, hogy valódi nemzeti jelleget csak Erkel operái hordoznak magukban, de a német operákról sem tudott és akart lemondani.

A másik aspektus Mahler zsidó származása volt, ami nem számított rendkívülinek a *fin de siècle* korában: azt az asszimilálódott közép-európai zsidóságot jeleltette meg, amelytől a cionista gondolatok teljes mértékben idegenek voltak, illetve egyéb nemzeti eszmékkel, mozgalmakkal sem tudott azonosulni. Későbbi áttérése a katolikus hitre (1897-ben) részben a karrierlehetőségek mérlegelése

4 Beniczky Ferenc 1888. január 5-én lett az állami színházak kormánybiztosa, majd 1889-ben intendánsa.

5 Mihalovich Ödön (1842–1929) zeneszerző, zenepedagógus, az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia (Ma: Színház- és Filmművészeti Egyetem), majd a Zeneakadémia igazgatója. Popper Dávid (1843–1913) gordonkaművész, a Zeneakadémia tanára, Hubay Jenő vonósnégyesének a tagja. Guido Adler (1855–1941) osztrák zenetudós, a Bécsi Egyetemen a zenetudományi intézet megalapítója.

miatt, valamint a német kultúrához való teljes asszimiláció jegyében történt. A hazai zsidóság azonban a magyar kultúrával kívánt azonosulni, nem a némettel. Mahler számára ez kétszeres problémát jelentett, mivel zsidó származású volt, de a szellemi, kulturális, zenei képzése a német kultúrában gyökerezett, ráadásul wagneriánus mivoltát sem tudta leplezni. Állása ugyanakkor egy olyan kulturális intézményhez kötötte, amelyben – a magyar irodalommal ellentétben – a nemzeti jelleg még nem tudott kibontakozni.

Mahler budapesti működése szervesen kapcsolódott Beniczky Ferenc kormánybiztosi, illetve intendánsi működéséhez. Ám ennek a sikeres együttműködésnek vége szakadt, mivel a ház adminisztrációjáért felelős politikust 1890 végén kinevezték Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye főispánjává. Feladatait 1891. február 1-jétől gróf Zichy Géza vette át, aki azonban tehetséges zongoristaként zene-művészeti kérdésekben is maga kívánt dönten. Mahler március közepén Hamburgba távozott.

Röviden az operetről

Az operett Bécsben Jacques Offenbach darabjaival jelent meg, akinek a műveit 1850 után évtizedekig sikerrel játszották a császárvárosban. A bécsi operett műfaji sajátosságai közé tartozik, hogy az *opera buffa*, a daljáték, valamint a népszínmű elemei is visszaköszönnének benne. A műfajon belül jelentős különbségek voltak, és meggondolandó az operettet leegyszerűsítve a könnyűzenével, az alacsonyabb rendűnek tartott művészi alkotásokkal azonosítani. Nem elhanyagolható, hogy ezekre bizonyos társadalmi csoportokban nagy igény mutatkozott, és népszerűbb volt, mint az opera.⁶

A tánczene a könnyűzene szinonimája volt, amelyet fenntartásokkal kezeltek, mivel legfőbb attribútumai közé tartozott a sikerorientáltság és az eladhatóság. Ennek megfelelően határozott követelményeknek, azaz a közönség aktuális szórakozási igényeinek kívánt megfelelni, a befogadók ízlését, elvárásait tartotta szem előtt. Zenei nyelve is ehhez igazodott, nagyban különbözött a komolyzenétől (muzsikától), a hétköznapi banalitását adta vissza. Az eladhatóság szempontja, a produkció anyagi érdeke mindent felülírt, mivel egy egész operettipar (zeneszerzők, szövegkönyvírók, színházak stb.) épült rá s élt az operett-termelésből, így a szórakozás és a gazdasági érdekek jelentősen összefonódtak.

⁶ Ennek a kibontását részletesen lásd Csáky 2021; Ujvári 2022a.

Minthogy az operett a korabeli szórakoztatóipar egyik leglényegesebb formája volt, előállítói elsődlegesen azt tartották szem előtt, hogy a produktumaik közönségsikere gazdasági hasznot hozzon, pénzt fialjon, a művészi szempontok primátusa elsikkadt. Az eladhatósággal, a közönség szórakozási igényével függött össze az operett-termelés rohamos növekedése is, ami ugyancsak a minőség rovására ment. A Monarchia városaiban, így Budapesten is ez a tendencia érvényesült, a bemutatott darabok 70-80 százaléka volt szórakoztató darab.

Az operett keletkezése és zajos sikere társadalmi, illetve kulturális okokkal egyaránt magyarázható. A zeneszerző és a librettista a kortárs nyelvi és zenei kódokat, valamint tartalmakat használta, melyeket a közönség is ismert, így a létrejövő kulturális termék a kor hű lenyomatát, társadalmi-kulturális tudatát tükrözte. Azaz: az operett az alkotóit és a befogadóit egyaránt jellemezte, s az elfogadottság, a siker a mentális összhang eredményeként jött létre.

A középrétegek mellett a műfajnak mindig voltak közismert támogatói és ellenzői is. Noha az operett a városi közönség preferált szórakozási formája volt, a művelt polgári réteg nyilvánosan nem vállalta fel az iránta való rajongását, mivel az ellentétben állt a polgári zenei kánonnal. A magánszférában azonban hódoltak a könnyű műsának, *A víg özvegyért* még Gustav és Alma Mahler is lelkesedett. Karl Kraus viszont a századforduló operettjét a kulturális hanyatlással azonosította, és hevesen támadta azt úgy az irodalomban és az újságírásban, mint a politikában és a képzőművészetben. Míg Offenbachnál még tetten érte a francia zenét „voltaire-i szellemmel”, némi gúnnyal és pajkossággal, de beteges érzékiség nélkül, addig a bécsi operettben nem érezte az atmoszférát, s felrótta a világnézet elvesztését.

Az operett, a szórakoztató zene kapcsán Friedell, Kracauer, Broch és Adorno számára is Offenbach bizonyult zsinórmértéknek. Utóbbi szerint míg a francia operetthez eredetiség, képzelőerő és adekvát szövegek párosulnak, addig Johann Strauss esetében már a hanyatlás jelei mutatkoznak, mivel kiváló zenéjéhez nem megfelelő librettók társulnak.

A kultúrpezzsimista Hermann Broch Bécs és Párizs között a provinciális vs. világvárosi oppozíciót érezte, amihez értékvákuum vs. értékmozgás járult, s ez visszaköszönt a művészetben is. Johann Strauss operettjeit vákuumterméknek nevezte, amelyben jól megfér az erkölcstelenség és a pusztá, cinikus szórakoztatás. A bécsi, zeneszámokkal megtűzdelt népszínmű legjobb hagyományai, a Raimundnál és a francia *vaudeville*-nek elkötelezett Nestroynál még jelen lévő szatirikus vonások eltűntek, ahogy az irónia is, és ami maradt, az a nyelv megcsúfolása volt.

A Monarchia operett-történetének kezdetén Offenbach nagyvárosi, nemzetközi légkört árasztó darabjait (pl. *Eljegyzés lámpafénynél*) egyidejűleg és lelkes fogadtatás mellett játszották Bécsben, Budapesten és a nagyobb városokban is. A sikereket látva egyre több városi színház számára jelentett az operett vonzerőt, a műfaj pedig tartalmi-tematikusan és zenei nyitottsága révén alkalmasnak bizonyult arra, hogy szélesebb közönséghez szóljon.

A *Sinan basa*

Gustav Mahler működése alatt, 1890. december 5-én tűzték műsorra a Magyar Királyi Operaházban a *Sinan basa*⁷ című darabot egy diszeloádás keretében. Gróf Andrassy Manóné⁸ rendezettjátékonyasági estet a Nemzeti Színház nyugdíjintézete, a hírlapírók nyugdíjintézete, valamint a budapesti első gyermekmenhelyegylet javára. A műsor első felét egy kis filharmóniai hangverseny alkotta: Weber *Oberon*-nyitánya, Mozart *g-moll szimfóniája*, Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* című művének előjátéka, valamint Thomas *Mignon*jából egy ária hangzott el. A zenekart Mahler vezényelte. A hírlapok zenei referensei kivétel nélkül méltatták karmesteri teljesítményét, gyakran különleges zenei megoldásait. A műsor második részében mutatták be a *Sinan basa* című egyfelvonásos vígoperettet, amelyet eddig csak a tatai színház⁹ tűzött műsorára. A darab librettóját Zöldy Ernő, zenéjét Raimann Rezső, a tatai színház karnagya jegyezte.¹⁰

A cselekmény középpontjában *Sinan basa* áll, aki a török uralom idején a tatai vár ura. Gyengéd érzelmeket táplál nevelt lánya, Bella iránt, aki viszont Pálffy Kálmán nemeshez vonzódik, és egymásra is talál. Pálffy bajtársa, Tamás kiszemeltje Aina, Ali Hadzsi várnagy leánya. E sovány cselekmény nyomán a *Fővárosi*

7 A lapok zöme *Sinan pasa* címmel hivatkozik a műre.

8 Gróf Andrassy Manóné Pálffy Gabriella (1833–1914) a hazai vasipar, vasércbányászat és kohászat fejlesztésében jelentős szerepet játszó Andrassy Manó gróf (1821–1891) felesége, id. Andrassy Gyula sógornője volt.

9 A tatai színházi életnek a 18. század második felétől nagy hagyományai voltak a műkedvelő, színházpártoló Esterházy grófok révén. Az 1880-as években Esterházy Miklós gróf egy Fellner és Hellmer építőművészek által tervezett színházat építtetett a tatai kastélyban, melyet a hazai festő- és szobrászművészek alkotásai díszítettek. Az épületet 1889. március 16-án adták át. A művészetkedvelő gróf állandó zenekart is fenntartott. A *Sinan basa* bemutatója is itt volt.

10 Zöldy Ernő (1827–1904) gróf Esterházy Ferenc tatai könyvtárnoka volt. Raimann Rezső (1861–1913) Bécsben tanult. Operái közül az *Arden Énok* (1894) és a *Sinan basa* (1890) került színre az Operaházban.

Lásd <https://digital.opera.hu/szemely/zoldy-erno/16422> és <https://digital.opera.hu/szemely/raimann-rezso/16418> (utolsó letöltés: 2025. március 4.).

Lapok zenei referense annyit jegyzett meg, hogy „a szövegíró nem erőltette meg tulságosan elmésségét, a zeneszerző pedig leleményét”.¹¹ A várnagynak van a darabban „egy bormámoros jelenete”,¹² amely tele van színpadképtelen kifejezésekkel.¹³ A darab zenéje megfelelő, de a recenzius sejteti, hogy több dallam mintha nem a szerző eredeti alkotása lenne. Az énekesek közt az operaiskola növendékei is szerepeltek, közül Szirovatka¹⁴ ügyesen alakította Pálffy szerepét, „figyelemre méltó, egészséges hanganyaggal rendelkezik”, ígéretes lírai tenor pályáját futhatja be.¹⁵ A női főszereplő, Kaczér Margit szintén helytállt Bellaként; a címszerepet Szendrői Lajos formálta meg, a zenekart a szerző vezényelte.¹⁶

A *Budapesti Hírlap* referense is úgy látta, hogy a librettóra kár szót vesztegetni, és noha a darab eredetisége kétségbe vonható, a zenéje dallamos, „igen kellemes, ízléses, finom”.¹⁷ Áriái, kupléi, keringői könnyű, fülbemászó dallamokra épülnek, és a szerző a hangszerelésben is mértéktartónak bizonyult. A *Pesti Hírlap* tartalmilag hasonlóképp, de jóval markánsabban fogalmazott: mivel „jótékony-célú volt az előadás, mi is jótékonytságot akarunk gyakorolni e művel szemben azáltal, hogy nem bocsátkozunk bírálatába. Annyival inkább tehetjük ezt, mert az operaházban ez volt nemcsak első, hanem – remélhetőleg – utolsó előadása is”.¹⁸ Ugyanakkor a modern operettekhez mérve átlagosnak volt mondható. Az énekesek művészi teljesítményét nagy dicséret illeti, mivel mindent megtettek azért, hogy élvezhető előadásban mutassák be az újdonságot.¹⁹

11 „Diszelőadás az operaházban”. *Fővárosi Lapok*, 1890. december 6., 2485–2486.

12 Uo.

13 Uo.

14 „De a nevét magyarosítsa meg, az Istenért! Ily névvel maga Petőfi sem boldogulhatott volna.” (*Budapesti Hírlap*, 1890. december 6., 3.)

Balta (Szírovatka) Károly (1867–?) magánénekes (tenor) a Magyar Királyi Operaház tagja volt, először 1891–1894, majd 1909–1913 között.

Hírlapi információk szerint a Mahler által az Operaház számára kiszemelt fiatal tenoristát, Szírovatkát Esterházy Miklós gróf „a saját költségén képezte ki Macció bécsi énektanár által” (*Pesti Hírlap*, 1890. december 3., 5.). Ugyanezt közli: *Pesti Napló*, 1890. december 3., 3.

15 *Fővárosi Lapok*, 1890. december 6., 2486.

16 Kaczér Margit (1870–1951) magánénekes (szoprán); az Operaház tagja volt 1891 és 1910 között. Szendrői Lajos (1850–1919) magánénekes (basszus), a M. Kir. Operaház tagja 1881–1912 között.

17 *Budapesti Hírlap*, 1890. december 6., 3. A korabeli zenekritikusokhoz lásd Ujvári 2023a.

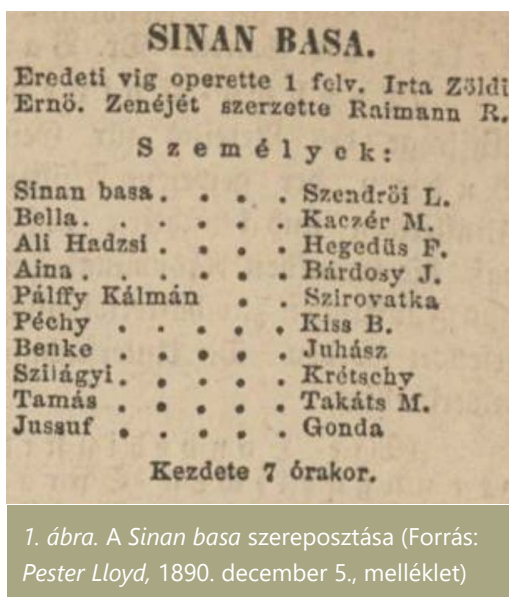
18 „Diszelőadás”. *Pesti Hírlap*, 1890. december 6., 5–6., itt 5.

19 Uo.

A *Pesti Napló* a szerzőt és karmestert, Raimannt méltatta, aki mindkét minőségében helytállt. Az operett szövegét és zenéjét átlagosnak nevezte, melyben új gondolatot és „valami szorosabb zenei logikát (már t. i. az áriák, duók, karok, waltzerek, polkák s mazurkák egybekeverését illeti) éppen nem kell keresni”.²⁰ A műsor első fele után a közönség „talán még is valami izmosabbat s a hangulatnak megfelelőbbet várhatott volna”.²¹

A *Zenelap* ítése szerint Raimann „munkájáról csak elismeréssel szólhatunk”.²² Művén az eredetiséget ugyan nem kell számonkérni, „de legalább megvolt az igyekezet olyat nyújtani, mely szórakoztat. Dalai, keringői, kupléi mindmegannyi könnyű, fülbemászó csinos melódia, egyszerű, természetes hatású hangszereléssel”.²³ Az előadókat is csak dicsérni tudta, a közönség is méltányolta teljesítményüket.

Beer Ágost, a *Pester Lloyd* referense is az est két része között tatóngó kontrasztra utalt bírálatában. Raimann zenéje, noha kezdetben eredeti jegyeket mutat, utána azonban egyre gyakrabban Strauss és Millöcker dallamaira emlékeztet. A várnagy Ali Hadzsi az egyetlen *buffo* figura, de erőltetett humora miatt nem tud igazán szórakoztató lenni. Kaczér Margit mint az operaiskola végzős növendéke lépett fel, s noha kellemes a hangja, színpadi tapasztalatlanságát nem tudta leplezni. Bárdossy produkciója Aina szerepében jóval oldottabb volt, a férfi énekesek is igyekeztek szerepükből a lehető legtöbbet kihozni. A darabban volt egy szólótánc is, amelyet Müller Katinka adott elő: keleties jegyeket mutató bajadértáncként indult, majd keringőbe csapott át. A művet kezdetben



1. ábra. A *Sinan basa* szereposztása (Forrás: *Pester Lloyd*, 1890. december 5., melléklet)

²⁰ Uo.

²¹ i. l. 1890. „Színház és művészet”. *Pesti Napló*, 1890. december 6., [3].

²² „Andrássy Manóné pártfogása mellett...”. *Zenelap*, 1890. december 23., 6.

²³ Uo.

Fővárosi színházak.

Nemzeti színház.
Évi bérlet 239 sz. Havi bérlet 5. sz.
December 5-én:
E l ő s z ő r :
ELINTÉZETLEN ÜGY.
Színmű 4 felv. Irta: Almási Tihamér.
S z e m é l y e k :
Récsey báró Ujházi
Toroczkay Gyenes
Irén P. Márkus E.
Forray Aurél Mihályfi
Dóra G. Cs. Ilag T.
Kelemen Mátrai
Gyula Benedek
Özv. Lengyelné Szathmáryné
Lili J. Gál I.
Török Muki Náda
Kovács dr. Császár
Galsai Horváth
Petróczy Latabár
Debrőy Hetényi
Ócsay Gabányi

Kezdeté 7 órakor.

M ű s o r : Szombaton : Elintézetlen ügy. Vasárnap : Elintézetlen ügy.

M. kir. operaház.
Rendkívüli előadás.
December 5-én:
Gróf Andrássy Manóné ö nagyméltósága által, a budapesti nemzeti színházi nyudijintézet, a magyarországi hírlapírók nyugdíjintézete s a budapesti első gyermekmenhely-egylet javára rendezv.,
Kalisch-Lehmann Lili asszony és a m. kir. operaház tagjainak közreműködésével.
Diszeloadás.
Műsor:
I.
1. Nyitány Weber K. M. »Oberon« cz. operájából.
2. Simfonia (G-mol) Mozarttól.
3. Polonaise Thomas A. »Mignon« cz. operájából. Zenekíséret mellett éneklí Kalisch-Lehmann L. asszony.
4. Előjáték Wagner R. »A nürnbergi mesterdalnokok« cz. operájából.

Felkészítő szerkesztő: Ifj. ÁBRÁNYI KORNÉL.

II.

SINAN BASA.
Eredeti vig operette egy felv.
Irta: Zöldi Ernő. Zenéjét szer-zette: Raimann Rezső.
S z e m é l y e k :
Sinan basa Szendrői L.
Bella Kaczér M.
Ali Hadzsi Hegedűs F.
Alma Bárdosi J.
Pálffy Kálmán Szírovatka
Péchy Kiss B.
Benke Juhász
Szilágyi Krétschy
Tamás Takács M.
Jussuf Gonda
E d a l m ű a m. operaházban ez alkalommal kerül elő s z ő r színré.
Kezdeté 7 órakor.

M ű s o r : Szombaton : Zárva.
Vasárnap : Jeannette me-nyegzője és Csárdás (elő-szór)

Népszínház.
December 5-én:
Színitanoda.
Énekes vígjáték 4 felvonásban
Irta Alexandre Bisson. Zené-jét szerzette Louis Gregh.
S z e m é l y e k :
Gavencadás Németh
Valentine Csongori M.
Polyhymnie M. Csatai Zs.
Beaubignac Kassai
Szeleburdi Raoul Szirmai
Simplézius Tollagi
Gatelou Horváth V.
Suzette Réthy L.
Tambourine F. Hegyi A.
Helene Kézdi J.
Serpolette Erdei A.
Raquette Vidorné
A sziget őre Sántha
Egy matröz-
gyerek Burghardt B.
Flaupin Ujvári

Kezdeté 7 órakor.

M ű s o r : Szombaton : Blaha Luiza asszony mint vendég : Szegény Jonathan.

Várszínház.
December 5-én:
Zárva.

M ű s o r : Vasárnap : Fe-dora.

lelkesen fogadó közönség érdeklődése a cselekmény és a zene ellaposodásával egyre inkább lankadt.²⁴

A jótékonyági estre az antiszemita él-ceiről ismert *Bolond Istók* is reflektált a maga módján. Bárdossy kisasszony kapcsán azt írta, hogy „ugy zeng, akár egy walesi bárd. A walesi herceg is meg-hallgathatja a tatái teatrumban”.²⁵ Mahler kapcsán a pályafutása során gyakran megjelenő impulzív karmesteri habitusa került a középpontba: „Malérnak egy zöld ketreczet csináltattak a gróf Andrássy Manóné koncertjén; onnan dirigált, mint valami jámbor fenevad, hogy le ne ugor-jon, vagy nyögdijsa ne bökje valamelyik zenekari tagot”.²⁶ A lap irányultságának megfelelően a zsidózás sem maradha-tott el, ismét terítékre került a magyar vs. idegen művek körüli polémia a dalszín-ház műsorpolitikája okán: „»Színán basa.« Tatai operett a sidóperában. Sinan e Verdi, e ben Trovatore. S legalább az Eszterházy színpad produkál eredeti zeneművet, ha a »magyarító« sidópera nem teszi.”²⁷

2. ábra. A jótékonyági est műsora a *Sinan basa* szereposztásával (Forrás: *Pesti Napló*, 1890. december 5., [3].)

24 A. B. 1890. „Im königlichen Opernhause”. *Pester Lloyd*, 1890. december 6., melléklet.

25 „Bolond Istók a színházban”. *Bolond Istók*, 1890. december 14., 7.

Sz. Bárdossy Ilona (1870–1933) az Operaház magánénekes (szoprán) volt 1890–1896, majd 1899–1913 között.

26 Uo.

27 Uo.

A műfaji paradigmaváltáson innen és túl: *Eljegyzés lámpafénynél*

Mahler a karmesteri feladatok mellett művészeti igazgatóként is tevékenykedett, és ebbéli minőségében Beniczky intendáns mellett kiterjedt hatáskörrel rendelkezett. Műsorpolitikája nyomán hamar világossá vált, hogy a nagyoperák mellett a próza és a zene ötvözetét nyújtó daljáték műfajának is helyet fog biztosítani az Operaház repertoárjában. Ezt érzékeltette 1889 márciusában Aimé Maillart vígoperájának, a *Villars dragonyosainak* a műsorra tűzésével,²⁸ majd az októberben meghirdetett következő évadban már Nicolaitól *A windsori víg nők* és Aubertől *Az ördög része* is a tervezett bemutatók közt szerepelt. Mahler azonban ennél tovább ment, és Offenbach műveit is megcélózta, elsősorban első, „erkölcsös” alkotói korszakának „dallamgazdag, előkelő daljátékait”, melyekben a szerző „még teljesen az énekjáték tiszta művészeti pályáján mozgott”.²⁹ Ebbe a sorba tartozott az *Eljegyzés lámpafénynél*, valamint a fantasztikus operett, a *Hoffmann meséi* is; utóbbi esetében, noha készen állt az előadásra, a főszerepet alakító (és nem pótolható) Bianca Bianchi betegsége miatt elmaradt a bemutató. Mahler budapesti éve alatt Offenbachtól végül csak az előbbi színre vitele valósult meg 1890. december 12-én, Sztojanovits balettpremierje, a *Csárdás* után. A terveknek megfelelően a két darabot együtt adták, mivel a „nemzeti balett”³⁰ volt hivatott biztosítani az egyensúlyt a magyar darabok színre vitele irányában.³¹

Mahler Offenbachkal kapcsolatos műsorpolitikájának az alakításakor minden bizonnyal tekintettel volt a közönség igényeire, valamint személyes preferenciái, a társulatépítés szempontjai és a rendelkezésére álló énekesek kvalitásai is befolyásolták. Egyrészt a népszerűbb szerzők művei remek ellenpontként szolgáltak a fajsúlyosabb Wagner-repertoárral szemben, másfelől Mahler korábbi állomáshelyein több művet is vezényelt a francia komponistától. Offenbach művei prózai szövegmondást, énekesi és színészi képességeket is igényeltek, így az Operaház repertoárjának egyensúlya mellett a wagneri zenedrámákra

28 A darab a fővárosi nézők előtt ismert volt, a Népszínház 1881 januárjában már bemutatta (fordította: Evva Lajos és Rákosi Jenő), ahogy a *Hoffmann meséi* című operettet is.

29 *Fővárosi Lapok*, 1889. október 4., 2017–2018.

30 Uo.

31 A *Csárdás* bemutatója 1890. december 7-én volt. Az első magyar szerzőtől származó magyar tematikájú baletthez lásd: Ujvári 2022b.

való felkészüléshez is megfelelő állomást jelenthettek a társulatépítés szándéka mellett.³²

A *Pester Lloyd*-ban megjelent bírálat nem osztotta Mahler Offenbach-szimpatiaját. Referense szerint „a párizsi elővárosi színpadok egykori királya” talán maga is csodálkozna, hogy „szellemes csecsebecséinek és azok ünnepélyes feltámasztásának a komoly színpadok egyikén” ilyen hosszú életet jósolnak. Véleménye szerint noha Offenbach „bármennyire is zseniális a maga nemében”, néhány kompozíciójától eltekintve – mint például a *Hoffmann meséi* a maga „pezsgő, remek dallamaival” – nem valók Wagner, Verdi és Auber műveivel egy színpadra. A Budapesten bemutatott „jámbor” *Eljegyzés lámpafénynél* alig ismerhető fel, amennyiben valaki látta a párizsi vagy akár csak a bécsi színre viteleit. A műnek nem tesz jót a „diszkrét és finom” bánásmód, mivel ezáltal elveszti a jellegét, ahogy más pest-budai teátrumok színésznőinek az előadásmódja sem kedvezne a műnek az Operaház „finom ízlésű” nézői előtt. Az Opera közönsége azonban, úgy tűnik, most nem helyezkedett erre a „szigorú állaspontra”, és egyetértett a művészi vezetéssel, akik szerint Offenbach – némely operett-szövege ellenére – megérdemli a méltatást e ház falai között is. A bemutatón a zenekar és az énekesek egyaránt nagyszerűen teljesítettek, zenei eszközökkel remekül életre keltették a darab pezsgő humorát.³³

Ezt a rövid írást vélhetően Sturm Albert jegyezte, de a lap állandó zenei referense, Beer Ágost már a *Villars dragonyosai* bemutatója után hosszabb írást tett közzé az operajátszásban bekövetkezett, meglátása szerint kedvezőtlen irányváltás miatt.³⁴ Értékelése szerint a vígopera műfaja hanyatlásnak indult, egy évszázados sikertörténete immár a múlté, a jelen csupán Boieldieu, Auber, Hérold, Adam és kisebb szerzők műveihez tud visszanyúlni. Az *opéra comique* mottója, „*Ridendo castigat mores*”,³⁵ leáldozott, a szívből jövő nevetés, a bájos mosoly helyébe „a szemtelen grimasz” lépett, a zenei vígjáték helyét a zenei népszínmű vette át, Jacques Offenbach „özönvízserű” megjelenése elúsztotta a

32 Lásd Bozó 2021, 132–133. Mahler számára folyamatos, megoldatlan problémát jelentett a megfelelő drámai szoprán és a tenorista hiánya, amit a sajtó, a közönség és a kritikusok állandó rosszállása mellett vendégművészek rendszeres meghívásával tudott csak orvosolni. Az állandó tagokhoz lásd Bozó 2021, 133–136. A recepció kapcsán annak kiváló feldolgozottsága miatt csupán az ott nem tárgyalt szempontokra térek ki.

33 a. s. [Albert Sturm?] 1890. „Im königlichen Opernhause”. *Pester Lloyd*, 1890. december 13., 1. melléklet.

34 Beer, August. 1889. „»Das Glöckchen des Eremiten.« (Les dragons de Villars.) Komische Oper in 3 Akten in Aimé Maillard. (Première der königlichen Oper am 31. März 1889.)”. *Pester Lloyd*, 1889. április 1., [2–3].

35 *Castigat ridendo mores*: „nevetve tisztítja az erkölcsöket” (Jean-Baptiste de Santeuil).

jó ízlést”, a feltörekvő énekes tehetségeket. Az utolsó két évtized zajos sikerei, Ambroise Thomas *Mignonja* és Bizet *Carmenje* már nem sorolhatók a vígope-rák közé. Bizet halálát követően nagy reményt jelentett a *Le roi l'a dit* szerzője, Léo Delibes, akiben Auber és Adam keverékét látták. A folytatás azonban hősi-patetikus, majd lírai-tragikus irányt vett a *Jean de Nivelle*, illetve a *Lakmé* által. Az olaszok Rossini és Donizetti, a németek Lortzing és Nikolai műveit fogyasztották, illetve utóbbiak még Wagner *Mesterdalnokait*, ami távol áll a komédiától.

Beer az operett műfaját is erősen ostorozta, amely „hangos önkényuralmával uralja a közízlést”, csupán a tömegek sekélyes szórakozási vágyát tartja szem előtt. Romboló hatással van a valódi művészetre és az ízlésformálásra, valamint a minőségi daljátékokra (*Singspiel*) is. Utóbbi kapcsán nem vitatta annak egészséges, népi vonásait, azonban ezek helyét az értelmetlen gúny vette át, a karakterek helyébe a karikatúra, a grácia helyébe a kokettálás lépett, az egyszerű, jó zenét pedig olyan „visszataszító zagyvalék váltja, amelyben két- és háromnegyedes ütemek keverednek dramaturgiai dagályossággal”.³⁶ A modern operetten nem kell számonkérni az észszerű, logikusan tagolt, egyszerű és könnyen érthető motívumokra épülő cselekményt, valamint a természetes, dallamos, nem közönség-hajhász, mégis kifejező, a műfaji határait ismerő zenét sem. A párizsi, bécsi és német librettógyárak egzotikus helyszínekben, valószínűtlen alakokban, lehetetlen helyzetekben, bonyolult kalandokban és intrikákban, valamint olyan éles viccekben gondolkodtak, amelyek csak hitványságot eredményezhetnek. Ehhez olyan egyszerű partitúra társult, amit a kevésbé képzett zenészek a legutolsó külvárosi színházban is le tudtak játszani, illetve a közönség igény-szintjéhez mérten lehetett játszani; a zene emlékeztessen kicsit Verdi áriáira, Strauss keringőire, Meyerbeer fináléira és az Offenbach-kuplékra.

Beer úgy vélte, ilyen időkben kettős öröm Maillard művének a bemutatója, de a zenéje majdhogynem túl finom és félénk ahhoz, hogy a műfajra jellemző nagy hangzavaron áthatoljon. Dicsérte a librettót, valamint a tetszetős, friss zenét. A cselekmény háttere egy egyszerű falusi életkép, amelynek élénk, naiv-bájos vonásai épp úgy voltak, mint komoly történelmi vonatkozásai, de ezek nem árnyékolták be az opera vidám hangulatát.³⁷

36 Beer, August: „»Das Glöckchen des Eremiten«” ..., i. m., [2–3].

37 Uo.

A víg cimborák bemutatója a Magyar Királyi Operaházban

Az *Eljegyzés lámpafényénél* című dalmű operaházi premierje után két hónappal tűztek ismét műsorra operettet a nemzeti dalszínházban. Az apropót a Fehér Kereszt Egylet és a Nemzeti Színház nyugdíjintézete javára rendezett jótékonyági est adta 1891. február 13-án. Az Egyesület a „veszendő kisdedek” megmentésére alakult, védnöke Stefánia főhercegnő volt.³⁸ Az estet nagy érdeklődés övezte, mivel Ferenc József is megtsírtelte a jelenlétével. A műsorválasztás azonban nem bizonyult szerencsésnek: az antiszemita élcektől hangos *A víg cimborák* után az uralkodó sietősen távozott.

A történésekről, elsősorban az egyes műsorszámokról a korabeli sajtó is beszámolt, bár a legtöbb lap nem tért ki a politikai felhangokra. A *Pesti Napló* viszont nem hagyta annyiban, felelőst keresett, s megtalálni vélte a már csak beszűkült jogkörökkel rendelkező zeneigazgató, Gustav Mahler személyében. Az *Egyenlőség* ugyanakkor rámutatott egyrészt arra, hogy a dalszínházban ekkor már mind az intendánsi, mind a művészeti feladatköröket gróf Zichy Géza ragadta magához, így Mahler érdemben nem volt felelőssé tehető az incidens miatt, másfelől pedig ízléstelen volt a Fehér Kereszt Egylettel szemben is a darabválasztás, mivel a jótékonyági szervezet alapítói között szép számmal voltak zsidó polgárok is.³⁹

Az est nagyszerűen indult, a nézőtér „pompás látványt” nyújtott: a páholyokban előkelő családok foglaltak helyet, a hölgyek „teljes díszben” jelentek meg.⁴⁰ Az Operaház előtt hét óra tájban már kíváncsi tömeg gyűlt össze, mivel őfelsége érkezését várták, aki hamarosan meg is jelent. Az uralkodót és kíséretét Zichy intendáns fogadta, majd a *Hunyadi* nyitány alatt a királyt a számára fenntartott páholyba vezette, ahol Ferenc József egyedül foglalt helyet. Kísérete a színpaddal szemközti páholyból követte az előadást.

Az est teljes programját több napilap is részletesen ismertette. A műsor Erkel *Hunyadi Lászlójának* a nyitányával indult, majd Kozma Andor *Fehér kereszt* című,

38 S. 1891. „A »Fehér Kereszt« operaházi estéje”. *Fővárosi Lapok*, 1891. február 14., 316–317.

39 A téma részletes bemutatásához lásd Ujvári, megjelenés alatt.

40 S.: „A »Fehér Kereszt« operaházi estéje”, i. m., 316–317.

Magy.kir. operaház

1-ső rendkívüli bérletszünet.

Február 13-án;

Jótékonycélu előadás a fehér-kereszt egyesület és a nemzeti színház nyugdíjintézete javára.

A nemzeti színház tagjainak közreműködésével:

I. rész:

Nyitány

a »Hunyadi László« című operából. Szerzette Erkel Ferenc. Előadja az opera zenekara.

»Fehér kereszt.«

Prológ; ez alkalomra írta Kozma Andor. Szavalja Jászai Mari asszony.

A víg cimborák.

Víg opera 1 felv. Zenéjét szerző Huber Károly. Szövegét írta Némethy György.

Személyek:

Pulykási	Szendrői
Vidor Laci	Szirovatka
Szomoru Pista	Takáts
Karsu Flóra	Bárdossy I.

Nyájas Regina	Fleiszig M.
Rosenkranz	Hegedüs
Atillási, szabó	Dalnoki
Szalonnási	Veres
Kengyelfi	Kőrösi
Girguezsa	Zolnai
Miska, szolgál	Vincze

II. rész:

»ZENE.«

Zeneköltemény zenekarra magánszólammal és vegyes karral. Zenéjét és szövegét írta gróf Zichy Géza. Előadja az opera zene- és ének-kara. A magánszólamokat: Ábrányiné assz., Odry és Broulik.

Fekete frakban.

Magánjelenet 1 felvonásban. Írta Dreyfus A.

Egy ur Nádai

»A vár története«

című s gróf Zichy Géza által írt ciklusból a következő képek:

1. »A fehér asszony.« — 2. »A szürke manó.« — 3. »A dalnok.« — 4. »A sellő.« — 5. »Az utolsó várur.«

PROLÓG.

Ezt, valamint a képekre vonatkozó költeményeket szavalja Nagy Imre.

Kezdeté 7 órakor.

Műsor:

Szombat: Parasztecsület. — Nap és föld. Vasárnap: Lucia; Bianchi B. k. a. vendég. — Bécsi keringő.

3. ábra. A jótékonyági est műsora (Forrás: Fővárosi Lapok, 1891. február 13., 311.)

kifejezetten erre az alkalomra írt versét⁴¹ Jászai Mari⁴² szavalta el, akit nyolcszor⁴³ tapsolt vissza a közönség. A költemény a megesett lányok által világra hozott gyermekek hányatott sorsát mutatja be, akik közül csak keveseket ment meg az emberi irgalom; utóbbi célért küzd a Fehér Kereszt Egyesület. A mű a boldog gyermeki sorsok bemutatása után egy szegény anya éjszakai kálváriáját beszéli el, karján kis gyermekével. Kilátástalan helyzetében a Duna felé veszi az irányt, azonban ott megállítja az irgalom angyala, s megmenti őket a Fehér Kereszt.

A szavaltat Huber Károly és Némethy György *A víg cimborák* című dalműve,⁴⁴ majd Zichy Géza *Zene* című „költeménye”⁴⁵ követte az Operaház ének- és zenekar előadásában. Utóbbi nyitotta meg az est második felét, amelyet zenekarra és vegyes karra írt, illetve amelyben közreműködött Ábrányiné Wein Margit, František Broulík és Odry Lehel.⁴⁶ A mű a zene dicsőségét hirdeti, „mely a bölcsőtől a koporsóig kíséri életünket, tolmácsolva örömről és bánatunkat”.⁴⁷ Ennek megfelelően van benne bölcsődal, vidám diákének, szerenád, magyar népdal, halotti búcsúztató, királyhimnusz. A legnagyobb sikert Ábrányiné aratta a bölcsődal előadásáért. A szereplőkkel együtt a szerzőt is megtapsolták, de Zichy nem jelent meg a közönség előtt.⁴⁸

Az est további részében Abraham Dreyfus *Fekete frakkban* című egyfelvonásos magánjelenete volt műsoron,⁴⁹ amelyben Náday Ferenc⁵⁰ játszotta

41 Kozma 1900. Kozma Andor (1861–1933) költő, műfordító számtalan fővárosi lapban (*Pesti Hírlap*, *Budapesti Hírlap*, *Ország-Világ*, *A Hét*, *Az Újság*, *Nemzet*, *Borsszem Jankó*) publikált, lásd Merényi 1941.

42 Jászai Mari (1850–1926) színésznő, az egyik legnagyobb magyar tragika, a Nemzeti Színház művésze.

43 „Az operaházban”. *Ország-Világ*, 1891. február 21., 131.

44 A színlapok szerint egyfelvonásos vígopera, zenetudományi források szerint operett volt. Lásd Bozó, é. n. Huber Károly (magyarosított neve: Hubay Károly, 1828–1885) karmester, zeneszerző, hegedűművész, zenepedagógus, Hubay Jenő hegedűművész édesapja; Némethy György (1826–1901) népszínműénekes, *A víg cimborák* szövegének szerzője.

45 Zichy 1895. A zenemű alapjául szolgáló költemény is Zichy alkotása.

46 Ábrányiné Wein Margit (1861–1948) opera-énekesnő (szoprán); František (Franz) Broulík (1854–1931) operaénekes (tenor) és énektanár; Odry Lehel (1837–1920) operaénekes (bariton) és operarendező.

47 S.: „A »Fehér Kereszt« operaházi estéje”, i. m., 316–317.

48 „Magyar kir. opera”. *Pesti Hírlap*, 1891. február 14., 5.

49 Abraham Dreyfuss (1847–1926) francia újságíró és író, elsősorban vígjátékszerzőként jegyezték. A *Fekete frakkban* színlapja szerint (https://www.europeana.eu/sv/item/9200448/BibliographicResource_3000134130048; utolsó letöltés: 2025. március 4.) a művet Vezéry Ödön (1841–1937) fordította. Az *Un monsieur en habit noir* (1872) könyv alakban is megjelent a „Monológok: Víg és komoly magánjelenetek” sorozat 18. részeként (Budapest, Singer és Wolfner, 1888) Kuliffay Ede (1839–1881) fordításában.

50 Náday Ferenc (1840–1909) színművész, rendező, a Színiakadémia tanára, a Nemzeti Színház örökös tagja.

az agglegényt, aki lánykérésre megy egy családhoz, de mivel senkit nem talál otthon, várakozik, közben töpreng a jövőjén, majd ettől annyira megijed, hogy még a család hazatérte előtt megszökik, s inkább marad agglegény. Nádaynak előadásával, humorával sikerült „mosolyt varázsolni a konsternált vonások közé”.⁵¹

A műsor zárásaként ismét egy Zichy-műből hangzottak el részletek, melynek szövegét és zenéjét egyaránt az intendáns jegyezte: *A vár története* című tizenkét képből álló darabból⁵² ötöt adtak elő Ábrányiné Wein Margit és Ney Dávid⁵³ közreműködésével. Nagy Imre⁵⁴ szavalta a költeményeket, a prológ után *A dalnokot*, a *Fehér asszonyt*, a *Sellőt*, a *Szürke manót*, végül az *Utolsó várurat*; az egyes képek után jellemző zenei részek következtek. A műsor – a Dreyfus-jelenetet leszámítva – magyar szerzők műveiből állt. A zenekart Erkel Sándor vezényelte.

„[Í]me, ily változatosan állították össze a rendkívüli előadás műsorát, az operaház egy péntek-estjét, mely máskor szünnap szokott lenni, igen vonzó érdekűvé téve. A pénztári kimutatás fogja majd ékesszóló számokban kifejezni, hogy ez egyszersmind az emberbaráti érzületnek mily jótékony ünnepestéje volt.”⁵⁵

A jótékonyági est további műsorszáma volt a Jászai szavalata után következő „ízetlen és unalmas” vígopera, *A víg cimborák*. A sajtóvisszhangok mind egy irányba mutatnak: míg a mű zenei részét megfelelőnek ítélik, addig a szövege nem színpadra való, egyenesen megbotránkoztató:

„Megszoktuk már, hogy jótékony előadásokon sehol el nem fogadott és színre nem hozható operetteket és monológokat sóznak a háromszoros helyárat fizető közönségre; de azt mégse hittük, hogy egy ilyen ócskaságot fognak kiásni jól megérdemelt sírjából. Huber Károly zenéje még megérde-

51 „Jótékonyczélú botrány az operaházban”. *Pesti Napló*, 1891. február 14., [2].

52 Ósbemutatója 1888. május 16-án volt, csak egyszer játszották.

53 Ney Dávid (1842–1905) operaénekes (basszbariton).

54 Nagy Imre (1849–1893) színművész, rendező, a Színiakadémia tanára.

55 S.: „A »Fehér Kereszt« operaházi estéje”, i. m., 316–317.

melte, hogy leemeljék róla a koporsófedele, ⁵⁶ de a szöveg oly durva, egyes részeiben egyenesen sértő, hogy az előkelő közönség kedvező hangulatát a szó szoros értelmében agyoncsapta” – írta a *Budapesti Hirlap*. ⁵⁷

A darabválasztás nem bizonyult átgondoltnak, mivel „zenéje csinos, de szövege nagyon banális” – jegyezte meg a *Vasárnapi Ujság* is. ⁵⁸ Huber Károly zenéje „friss, dallamos”, helyenként Offenbach hatását mutatja, ugyanakkor alapvetően eredeti alkotás, s legfőbb érdeme, hogy „határozottan magyar jellegű”. ⁵⁹ Éppen ezért az operarepertoár állandó részét is képezhetné, ha más lenne a darab szövege, s nem egy „Kotzebue konyhájából kikerült izetlen kotyvalék, erősen megpaprikázott gulyás-lével leöntve” – értékelte a *Pesti Hirlap*. Az énekesek mindazonáltal eleget tettek a feladatuknak, a közreműködőket dicséret illette. ⁶⁰

A *Fővárosi Lapok* is utalt az alapproblémára, nem vitatta, hogy a darab zenéje és szövege között nagy szakadék tátong, zenéje „jóval többet ér, mint a szöveg”, ám bírálatában ennek ellenére a laptársaktól eltérő gondolatot fogalmazott meg: „nyitánya eleven, könnyed”, a magyaros stílusú dalokban van érzés, vidámság, így a „gonddal kidolgozott zeneművet” érdemes volt ismét műsorra tűzni. Hubertól a budapesti közönség ismerhetett már két másik vígoperát is, *A székely leányt* és *A király csókját*, valamint az *Udvari bál*nak a bemutatóját is mérlegelték. ⁶¹ A lap nem részletezte a librettót, a király távozásáról pedig csak annyit írt, hogy „»A víg cimborák«-at a király egészen végig nézte s utána eltávozott”. ⁶²

56 *A víg cimborák: Dalmű 1 felvonásban*. A Nemzeti Színházban négyszer tűzték műsorra: 1863. december 3., 8., 31. és 1864. január 3. Lásd *A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig*, 137. A főszerepeket Pauliné Markovics Ilka és Balázs né Bognár Vilma, valamint Kőszeghy, Pauli és Némethy György alakították – utóbbi jegyzi a jótékonyági est keretében bemutatott darab szövegét. Lásd „Magyar kir. opera”, i. m., 5.

57 „Opera”. *Budapesti Hirlap*, 1891. február 14., 4.

58 „Az operaszínházban”. *Vasárnapi Ujság*, 1891. február 22., 128–129.

59 „Magyar kir. opera”, i. m., 5.

60 Uo. A részletes szereposztáshoz lásd: *Opera Digitár*, <https://digital.operah.hu/www/c16operadigital.01.01.php?as=16349&bm=1&mt=1> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 17.).

61 *A székely leány* című „regényes vígoperát (szöveg: Bulyovszky Gyula) Szigligeti Ede rendezésében 1858 és 1960 között kilenc alkalommal játszották a Nemzeti Színházban. Lásd *A Nemzeti Színház műsorlexikona...*, i. m., 120. *A király csókját* (szöveg: Berczik Árpád) a Népszínházban adták elő, először az intézmény ünnepélyes megnyitóján, 1875-ben. Az *Udvari bált* 1882-ben írta (szöveg: Kacziány Géza), hangszerelte Raimann Rezső, ősbemutatója a tatai Esterházy-kastélyban volt 1889-ben.

62 A program részletes leírását lásd: S.: „A »Fehér Kereszt« operaházi estéje”, i. m., 316–317.

A darabbal kapcsolatos problémára, a „skandalózus merényletre” a *Pesti Napló* világított rá a legrészletesebben.⁶³ A „rég méltó feledésbe merült s most előkapart darab” zenéjét nem érheti kritika, a librettóját viszont annál inkább, mivel a műben magyar alakok és szokások ábrázolása a válogatott közönség és a király jelenlétében kifejezetten „pórias és durva” módon történik, tele ízléstelenséggel, tapintatlansággal az egész, bő egyórás előadás folyamán.

A darab elején két lump cimbora hangosan ásít, fetreng a díványon, kurjongat, karosszékeket dönt fel – a kettéosztott színpad másik részében az egyik varrólány az édesanyját és egyik ősének hősi halálát siratja, ők közben azon bosszankodnak, mennyire zavaró ez a hangoskodás. A két fiatalember végül bocsánatot kér, majd a lányokkal egymásba szeretnek. A duhajkodás, ölelkezés, közönséges élcélődés az egész előadást végigkíséri. A darab legkínosabb része azonban az antiszemitizmus megjelenése a színpadon. Egy uzsorás banda váltókat ad a magyar ifjaknak, majd az egyik cimbora a banda élén álló zsidót „becsületes zsidónak” nevezi, aki ezt – németül – ujjongva fogadja. A darab végén a két hölgy, immár menyasszonyként, vörösbort iszik, és koccint a két vőlegénnyel, a nagybácsival és az uzsorás násznéppel:

„Végre tömérdek duhajkodás, ölelkezés, minden izlés és szellem nélküli tri-viális élcélődés után, még megtörténik az is, hogy egy csatornából fölszedett alakokból álló lármás tömeg lép be a színpadra, oda hozván legotrombább alakjában az antiszemitizmust, szemben egy oly közönséggel, mely jótékony cél oltárára tette le belépti díját [...]. Egy legordinárebb megjelenésű uzsorásbanda lép be s prezentál nyalábszámra uzsorás váltókat a magyar ifjaknak, élükön egy zsidóval, a kit midőn az egyik urfi »becsületes zsidónak« nevez: a feletti extázisban német nyelven, de saját jargonjában ujjongva tör ki, hogy ilyet még soha nem mondtak neki; és azt is hozzá teszi, hogy örömeiben mintha a mellét zsirral kennék, még pedig libazsirral!”⁶⁴

A recensens szerint a darab vétett a közízlés ellen, nem nyújtott szellemi élvezetet a jótékony célra áldozó közönségnek, és tiszteletlenség volt az uralkodóval szemben is, aki a saját költségén építtetett színházból a vígopera végeztével inkább távozott. A produkció által sérült az egész „nemzeti génuszunk”,

63 „Jótékonycélú botrány az operaházban”, i. m., [2].

64 Uo.

mivel „a magyar jellemet, társadalmi viszonyokat egész képtelen bornírtságban, pórias durvaságban” mutatta be. A darab végét követően az uralkodó elhagyta a páholyát. „A közönség érezte, hogy a király nem fog visszatérni; és tényleg úgy történt. Természetes tehát, hogy ez a kinos érzés a közönséget nyomta az előadás végéig, és soha többé nem tudott föllelkedni egész szívvel.”⁶⁵

Értelemszerűen felvetődött a felelősség kérdése is. A válasz egyértelműnek tűnt: nem Zichy Gézá tették felelőssé a színre vitt műsor összeállításáért, mivel a jótékonyági rendezvény időpontja januárra volt kitűzve, így a hangverseny programját már 1890 decemberében véglegesítették.⁶⁶ A *Pesti Napló* megjegyezte, hogy Zichy is ennek tudatában járult hozzá saját műveinek előadásához, azaz szem előtt tartotta, hogy ezek még intendánsi kinevezése előtt kerüljenek színpadra. A hangverseny azonban januárról február 13-ra csúszott. Zichy – a sajtóhír szerint – a főpróbán „elszörnyedt” a darabtól, és próbálta legalább úgy alakítani a műsort, hogy a vígopera a király megérkezése előtt legyen műsoron, azonban Ferenc József már a kezdésre megjelent. A *Pesti Napló* olvasatában – noha Mahler nevét nem írták le – „igenis felelőssé kell tennünk egyáltalában azt a rendszert, mely avatatlan tényezők közbelépésével a jótékony célokat izléstelenségek kolportálására használja fel, és diszcreditálják nemcsak a jótékony célokat, hanem a művészi erőket is, kiket ilyen kényes helyzetbe hoznak, mint a mai előadás jobb sorsra méltó szereplőit is”.⁶⁷ Zichy ebbe a helyzetbe „igazán önhibáján kívül került”, és intendánsi tevékenysége garanciát s reményt jelent majd arra, „hogy ilyenektől jövőben nemcsak a közönség lesz megkímélve, hanem az operaház és művészetünk s művészeink reputációja is”.⁶⁸ Végezetül még egyet odaszúrtak Mahlernek: „S ha ezek után nem kutatjuk, hogy kik voltak a mai program tervezői és összeállítói: ezt azért tesszük, mert ha ők nem gyakoroltak jótékonytárgyat az előadással, mi akarjuk velük tenni azt, habár arra érdemetlenek.”⁶⁹

Az *Egyenlőség* azonban merőben másképp látta a felelősség kérdését.⁷⁰ Zichy hivatalba lépésével mindenekelőtt fontosnak tartotta a zsidók részéről

65 Uo.

66 Erre található utalás másutt is: „Diszelőadás az Operában”. *Pesti Hírlap*, 1891. február 4., 3.

67 „Jótékonycélú botrány az operaházban”, i. m., [2].

68 Uo.

69 Uo.

70 A. 1891. „Vig opera”. *Egyenlőség*, 1891. február 20., 8.

az intendáns (gúnyos) üdvözlését: „Ave Zichy, judei te salutant”,⁷¹ valamint megköszönte, hogy a Fehér Kereszt Egyesület, melynek alapítói zsidók (dr. Bánóczi, dr. Szalárdi, dr. Balog)⁷² az Operaházban rendezhette jótékonyági estjét. Ugyanakkor a programválasztással kapcsolatban határozottan elítélte a vígopera színre vitelét, mivel azt „a főváros első színpadára hozni arcpirulás nélkül nem lehet”, az egész nem más, mint egy „[j]ótékony célra színre hozott hülyeség”, tele „ostoba antiszemita élczekkel”.⁷³ A lényegi kérdésre is igyekezett választ találni: „S ki a felelős, hogy az a »Vig czimborák« című »opera« színre került? Ki a felelős, hogy a jótékony célra adózott zsidó közönséget felekezetest gúnyoló otrombaságokkal jutalmazták? Senki más, mint az Opera kisdied intendánsa: Zichy Géza gróf.” A cikk egyértelműen állást foglalt, azaz meglátása szerint Zichy érkezése Mahler feladatkörének a zsugorodását vonta maga után:

„Ha Mahler igazgató jogkörét nem szorítják szűk korlátok közé, bizonyára nem történhetik meg az, hogy e tragikusan vig dalmű valaha napvilágot lásson. Az ő kritikája irgalmatlanul törülte volna a műsor e számát, a melynek leggyöngédebb durvasága ez:

– Ön becsületes! – így a vigcimbora.

– No, ezt még soha sem mondták nekem. Aj, váj! – becsületes meg zsidó!”

A többi laptárshoz hasonlóan a darab zenéjében nem talált kifogásolnivalót, ellenben szövegére „borítsuk rá ismét a megérdemelt szemfödőt, melyet Zichy Géza gróf lebbentett fel, hogy tanúságát adja főúri nemes gondolkodásának és bizonyosságát annak, hogy már megért – a jól megérdemelt visszavonulásra”.⁷⁴

A *Pester Lloyd* is hosszabb cikkben számolt be az estélyről. Az uralkodó jelenléte miatt részletesen írt annak megérkezéséről, fogadásáról, kíséretéről, az egyes személyek bemutatásáról. A műsort a magyar nyelvű laptársakhoz hasonlóan értékelte, így a vígopera szerepeltetését a lap recenzense sem tartotta helyénvalónak, elősorban a cselekménye, a vég nélküli párbeszéd miatt, azonban

71 „Ave, Caesar, morituri te salutant!” („Üdvöz légy, Caesar, a halálba indulók köszöntenek!” – Suetonius.)

72 Balog Ármin (szül. Blum, 1859–1937) irodalomtörténész, műfordító, az Országos Rabbiképző Intézet tanára. Szalárdy Mór (szül. Spitzer, nevének írásmódja gyakran Szalárdi, 1851–1914) gyermekgyógyász, a magyar csecsemővédelem és lelencügy pártfogója. Bánóczi József (szül. Weisz József, 1849–1926), zsidó származású filozófus, irodalomtörténész, kritikus, a Rabbiképző tanára.

73 A.: „Vig opera”, i. m., 8.

74 Uo.

a darab antiszemita jellegére nem tért ki.⁷⁵ Az est ennek ellenére jól sikerült, vélte, s ezt biztosra vette pénzügyi szempontból is.

Bécs vezető napilapja átmeneti narratívát kínált: a *Neue Freie Presse* budapesti tudósítója a kínos estét az uralkodó elleni ismételt támadásként értékelte. Zichyt teljes mértékben védelmébe vette, és szorgalmazta az intendánsi jogkör kiterjesztését a nem az Operaház által szervezett, de a Házban rendezett jótékonysági rendezvények műsorpolitikájának a felülbírálata kapcsán. A sajtó egy részének azon álláspontját, mely a zeneigazgató, Gustav Mahler felelősségét firtatta a magyar darab elhanyagolásával, illetve annak repertoárdarabként való visszautasítása kapcsán, szintén elvetette. A probléma forrását egy olyan klikkre vezette vissza, amely már régóta jelen volt a fővárosi zenei életben, és semmitől nem riadt vissza. Zichynek azt kívánta, hogy sikerüljön távol tartania magát ezektől az emberektől.⁷⁶

Néhány nappal később a hírekben arról lehetett olvasni, hogy Ferenc József az előadás alkalmából a jótékonysági célra háromszáz forintot küldött Zichy Gézának.⁷⁷

A felhasznált irodalom

- *A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig.* 1944. Kefelevenat, összeáll. Hajdu Algernon László, előszó: Haraszi Emil. Budapest: Nemzeti Színház.
- Bozó Péter. É. n. *Operett Magyarországon, 1860–1958: Forráskatalógus.* Online elérés: https://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb_publikaciok/Operett-forraskatalogus_BozoPeter.pdf (utolsó letöltés: 2024. szeptember 17.).
- Bozó Péter. 2021. *Fejezetek Jacques Offenbach budapesti fogadtatásának történetéből.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Csáky, Moritz. 2021. *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu.* Graz: Hollitzer Wissenschaftsverlag.
- Gedeon Tibor és Máthé Miklós. 1965. *Gustav Mahler.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Kozma Andor. 1900. *Fehér kereszt: Alkalmi költemény.* Szeged: Endrényi Imre Könyvnyomdája.

⁷⁵ S-y. 1891. „Königliches Opernhaus”. *Pester Lloyd*, 1891. február 14., melléklet.

⁷⁶ „Pester Oper”. *Neue Freie Presse*, 1891. február 15., 5.

⁷⁷ „Személyi hírek”. *Fővárosi Lapok*, 1891. február 22., 377.

- La Grange, Henry-Louis de. 2020. *Gustav Mahler: The Ardous Road to Vienna (1860–1897)*, szerkesztette Sybille Werner. Turnhout, Belgium: Brepols.
- Merényi Oszkár. 1941. *Kozma Andor: Adalékok és tanulmányok a költő életének és műveinek ismertetéséhez – A költő posthumus verskötetével*. Kaposvár: Új-Somogy Nyomda.
- Roman Zoltán. 2010. *Mahler és Magyarország*. Budapest: Geopen.
- Ujvári Hedvig. 2022a. „Álom, álmom: Újabb utazás az operett körül”. *Táncstudományi Közlemények* 14(1): 6–16.
- Ujvári Hedvig. 2022b. „Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: *Új Rómeó – Csárdás – Vióra*”. In Paál Vince (szerk.). 2022. *Médiatörténeti mozaikok 2022*, 41–72. Budapest: Médiatudományi Intézet. Online elérés: https://nmhh.hu/upload/mediatorteneti_mozaikok_2022.pdf (utolsó letöltés: 2025. március 7.).
- Ujvári Hedvig. 2023a. „Adalékok a pesti német nyelvű lapok, elsősorban a *Pester Lloyd* zenekritikusainak pályaképéhez a kiegyezés utáni időszakban”. *Magyar Könyvszemle* 138(4): 535–546. <https://doi.org/10.17167/mks.2022.4.535-546>
- Ujvári Hedvig. 2023b. „Gustav Mahler és Magyarország: A budapesti évek recepciója a korabeli magyarországi sajtóban, különös tekintettel a *Pester Lloyd*ra”. *Magyar Könyvszemle* 139(3–4): 488–506. <https://doi.org/10.17167/mks.2023.3-4.488-506>
- Ujvári Hedvig, megjelenés alatt. *Kultúra, közegészségügy és közbotrány: A víg cimborák bemutatója a Magyar Királyi Operaházban*. Budapest: Kaleidoscope.
- Zichy Géza. 1895. *A zene: Költemény*. Budapest: Rózsa Kálmán és neje Könyvkiadó és Könyvnyomda.

Kis Domonkos Márk

Déryné kétszáz éve a színpadon

A beszélő és a cselekvő színház koncepciója
az *Álmaimban Déryné* című előadásban

Absztrakt

Az *Álmaimban Déryné* című előadás Lukácsy György szövegére épül, amelyet kifejezetten a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolája számára készült mestermunkám megalkotásához írt. A magyar nyelvű vándorszínészet (illetve utazószínház) Déryné Széppataki Rózával kezdődő, több mint kétszáz éve tartó történetét egy másfél órára tervezett előadásban, dinamikus tér- és időkezeléssel, valamint mozgásra épülő karakter- és jelenetépítéssel kívántam megjeleníteni. Úgy éreztem, hogy a koncepcióm megvalósításához a színészeknek még a próbafolyamat megkezdődése előtt szükséges elsajátítaniuk a metódust, hiszen nem elég, ha megértik a mozgáson alapuló módszertant, a saját bőrükön kell azt meg tapasztalniuk ahhoz, hogy alkalmazni tudják. Ezért elhívtam Grzegorz Bral lengyel rendezőt, a Bral Acting Method (BAM) megalkotóját, hogy tartson intenzív workshopot a művészeknek. Az előadásba beépített rituális elemek közvetlen forrása ez a nyári workshop volt. Esettanulmányomban a fent említett előadást és próbafolyamatot, valamint a munka során megszerzett tapasztalataimat mutatom be.

Kulcsszavak: Déryné Társulat, Állami Déryné Színház, BAM (Bral Acting Method), vándorszínjátszás, beszélő színház, cselekvő színház

Bevezetés

A Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolája számára készült mester munkám az *Álmaimban Déryné* című előadás megrendezése volt a Déryné Társulat bevonásával. Ennek a produkciónak a létrehozása egy szokatlanul hosszú, színháztörténeti és -elméleti szempontokat is mozgósító folyamat volt. A koncepció kialakítása 2023 őszén kezdődött, és az alapvető célom az volt, hogy a DLA-dolgozatomban elemzett „A Déryné Színház korszakai” témából színházi előadást hozzunk létre. Ebben a munkában intézményi partnerre találtam a Soproni Egyetemen, ezért 2024. szeptember 27-én és 28-án az egyetemhez tartozó Esterházy Palota Erdészeti Múzeumában két előbemutatóra is sor került. Tekintettel arra, hogy az *Álmaimban Déryné* egy még meg sem született szöveg ősbemutatójaként jött létre, rendhagyó volt a textus létrehozásának folyamata. Arra kértem fel a szerzőt, Lukácsy Györgyöt, hogy a Déryné Társulat vizsgálatakor ne kizárólag az egyes korszakok különbözőségeire, hanem a három időszak azonosságaira összpontosítson. Így került előtérbe a színészi hivatás, a vándorszínház társadalmi funkciójának alapvető kérdései. Abban bíztam, hogy ezáltal olyan lényeges ponton ragadjuk meg Déryné hagyatékát, hogy az eredmény nem ismeretterjesztő tanmese, hanem a színészeket is mozgósítani képes előadás lehet. Ha a színész alakjára figyelünk, és teret is hagyunk a játékra, historizálás helyett egy jelen idejű drámát kapunk majd. A szokatlan feladat miatt abban állapodtunk meg, hogy két részletben készül el a szöveg. Az első szakasz megírása után olvasópróbát tartottunk, amelyet követően a szerző minden egyes szereplővel külön-külön beszélt annak érdekében, hogy beépíthesse a tapasztalataikat. A szöveg végleges változata két hónap alatt készült el. Mindközben természetesen én is mozgósítottam a saját színészi-rendezői tapasztalataimat, és mindazt, amit ebből az önvizsgálatból relevánsnak találtam, beépítettem a rendezésbe. A második olvasópróba után már el is kezdődtek a próbák, az elemző szakasz lezárultával pedig a közös próbák. Alkotóként a munkafolyamatról három szempont alapján fogok beszámolni ebben az esettanulmányban: 1. A beszélő színház: az előadás szövegi-dramaturgiai megalapozása, 2. A cselekvő színház: az előadásban megjelenő mozgáselemek háttere, 3. A színház mint látvány: az előadás képi világának rendezői kialakítása.

A beszélő színház: színháztörténeti és intertextuális utalások az előadásban

Az *Álmaimban Déryné* című előadás Lukácsy György szövegére épül, melynek dramaturgiája egy játékos teret szándékozott megteremteni, amelyet a színjátás–színművészet témái bejárhatnak. A magyar nyelvű vándorszínészet (illetve utazószínház) Déryné Széppataki Rózával kezdődő, több mint kétszáz éve tartó történetét egy másfél órára tervezett előadásban csak dinamikus tér- és időkezeléssel lehet megjeleníteni. A szerző az időutazásos cselekményszervezés helyett más elképzelés szerint járt el: egy kortárs alaphelyzetből kívánta felidézni a Dérynéről elnevezett társulatok három korszakát.

Ez természetesen emlékeztet Shakespeare *Szentivánéji álom* című komédiájának „bűbájjal” és „varázslattal” teli világára. Mindkét műben központi szerepet játszik a bűbáj és a varázslat, amely lehetőséget ad arra, hogy a karakterek a valóság határait átlépve álmok és képzelet világában kalandozzanak. A *Szentivánéji álom*-ban a varázslatos elemek nemcsak a cselekményt mozgatják, hanem mélyebb emberi érzéseket és vágyakat is felszínre hoznak – az *Álmaimban Déryné* hasonlóan megteremti azt a különleges atmoszférát, ahol a múlt és a jelen, a valóság és az álom összefonódik. Ez a keret lehetővé teszi a karakterek számára, hogy felfedezzék identitásukat, vágyukat, és a színház misztikumán keresztül újraértelmezzék saját történeteiket. Olyan kapuk ezek, amelyek az emberi lélek mélységeibe vezetnek, összekapcsolva a különböző korszakokat és a színház örök érvényű mondanivalóját.

Az *Álmaimban Déryné* egy krízisben lévő vándortársulatról szól, amelyet évek óta egy karizmatikus, ám kiégett vezető tart túsul. A Társulatvezető (Kaszás Mihály) személyes drámája különleges betegségben ölt testet: az elviselhetetlen konfliktus hatására álomba menekül (elalszik). Az így megnyíló valóság azonban mégsem álom, hiszen a darabban a Társulatvezető számára megjelenő Déryné Széppataki Róza (Tarpai Viktória) éber állapotban is jelen van. Déryné így inkább afféle lelkiismeret vagy avatar, aki a Társulatvezetővel folytatott beszélgetéseiből ismerhető meg.

Shakespeare mellett természetesen a spanyol barokk színház egyik meghatározó témája is volt álom és valóság viszonyának a feltárása, ábrázolása, Pedro Calderón de la Barca *Az élet álom* című klasszikusának ez a központi motívuma. Az *Élet álomban* Calderón mesterien ábrázolja az álom és a valóság közötti határvonal elmosódását, ahol az emberi lét mélyebb értelme és igazsága rejlik.

Hasonló motívumokkal találkozunk az *Álmaimban Déryné* előadásban is, ahol a főszereplő narkolepsziában szenved, és folyamatosan váltakozik az ébrenlét és az álom között. Az előadás során a főszereplő magában beszél, miközben képzeletbeli beszélgetéseket folytat Déryné Széppataki Rózával, amely során az álomvilág és a valóság határai egyre inkább összemosódnak. Mindkét műben a valóság és az álom egymást kiegészítve, feszültséget teremtve hívja fel a figyelmet arra, hogy mi is az igazság, és hogyan alakítja az álmaink és vágyaink által fűtött életünket. A két darab párhuzama tehát abban rejlik, hogy mindkettő az emberi lét mélyebb, filozófiai kérdéseit járja körül, és az álom világának varázsával tángítja a valóság határait.

De a kortárs előadó-művészet is szívesen nyúl e két emberi állapot titokzatos kapcsolatának a felfejtéséhez. Ennek a dramaturgiai eljárásnak a nyomai felfedezhetők az angol filmrendező, Ken Loach *Barátom, Eric* című alkotásában (2009), vagy a kortárs spanyol drámaíró, Juan Mayorga *María Luisa* című darabjában (2023). Mindkettő ugyanarra a dramaturgiai játékszabályra épít: csak és kizárólag a címszereplő látja és hallja azt a szereplőt, aki vágyait, félelmeit meg-
személyesíti. Ez a képzelt barát a két alkotásban szinte egyirányú kapcsolatban áll a cselekmény reális valóságával. A *Barátom, Eric*-ben egy manchesteri postásnak „jelenik meg” labdarúgó-példaképe, a francia Éric Cantona, a *María Luisa* címszereplője pedig egy olyan spanyol kisnyugdíjas, aki három különböző férfival tölti ki élete üres tereit. Csakhogy ezekkel ellentétben az *Álmaimban Dérynél* egyrészt nem határozza meg gondosan az álom/képzelet/lelkiismeret terét, vagyis nem definiálja, hogy Dérynél melyik létállapotban jelenik meg a Társulatvezető színe előtt. Másrészt az álom/képzelet/lelkiismeret és a valóság közötti határt előbb meghúzza, majd egyre markánsabban átlépi. Így dinamikus kapcsolat jön létre a két különböző szféra között.

Az előbbiben, vagyis az álmvilágban elevenedik meg a magyar nyelvű vándorszínháztársulat kétszáz évének néhány állomása, valamint a *Bánk bán*, amely végigkíséri az egész előadást, hogy utóbb nemzeti drámánk segítségével újra összeálljon a színházi társulat. Az alábbi szakaszokban ezeket villantom fel.

Vándorszínjátzás Magyarországon

Déryné Széppataki Róza (1793–1872) meghatározó alakja volt a magyarországi vándorszínjátszásnak. Az akkori vándorszínjátszást alkalmi színházak, hevenyészett színpadok, sebtében festett díszletek, rendszerint egyetlen délelőttön át

tartó próbák, a közönség csekély létszáma miatt kétnaponta bemutatók jellemezték – a vándorszínészet kényszerű és véletlenszerű művészi feltételei között a színész személyisége számított az egyetlen biztos pontnak. Ez az oka annak, hogy a „magyar színész” jelképe Déryné lett, és hogy a közönség szemében a magyar színházművészet (voltaképpen mindmáig) színészközpontú. Az emlékezések, a romantika és az anekdoták kedélyességével vonták be a kemény és rideg valóságot, a vándortársulatok hétköznapijait. A színjátszással olykor először találkozó publikum válaszába viszont szinte a mai gyermekelőadások hangulatával kárpótolta őket: a cselekményt átélő, vele lélegző közönség közbeszólásokkal, sírással-kacagással kísérte az előadást, amelynek végén függöny elé hívással, néha üdvözlő versekkel köszöntötte kedvenceit.



1. kép. Tarpai Viktória az *Álmaimban Déryné* című előadásban, Déryné Központ, 2024. október 5. (Forrás: Déryné Program, fotó: Ocean Productions / Tuszingér Károly)

Az *Álmaimban Déryné* előadásban Déryné Széppataki Róza saját története elevenedik meg: házasságkötése Déry Istvánnal, felvillan operaénekesi pályája, viszonya a német nyelvű színházhoz, a színészi alakítás 19. századi stílusváltozásainak hatása a pályájára. Naplójegyzeteiből megismerhetjük kapcsolatát Katona

Józseffel, a Kazinczy Ferencsel mint színikritikussal való feszült viszonya is felrémlik (Koltai 2008), s húga, Kilényiné Széppataki Johanna alakja is megjelenik.¹

Állami Déryné Színház

Az Állami Déryné Színház 1951-ben alakult budapesti székhellyel. Feladata a vidék városi színházaitól messze lévő településein való játék volt. 1955-től hívták Állami Déryné Színháznak. A társulat tizenegy együttese autóbuszokkal járta az országot. A díszleteket teherautókon szállították. Műsorán egyaránt szerepeltek magyar és világirodalmi klasszikus művek, modern darabok, valamint gyermek- és ifjúsági előadások is. Fennállása alatt több mint háromszázkilencven darabot mutatott be, több mint negyvenezer előadásban, kb. tizenötmillió néző számára.

Az *Álmaimban Déryné* előadásban az Állami Déryné Színház alapítása, reper-toárszerkezete, küldetése, az igazgatóváltás körülményei szintén Déryné alakján keresztül jelennek meg, de ironikus, játékos formában.²

A Bánk bán mint nemzeti dráma

A *Bánk bán* műfaja történelmi dráma. A magyarság létének alapkérdéseit taglalja e shakespeare-i léptékű alkotás, amely az írója halála után „legelső nemzeti drámává” magasztosult, s máig nemzeti drámáknak számít. Az *Álmaimban Déryné* főszereplőjének, a Társulatvezetőnek éppen a magyar kultúrában betöltött – a színházi jelentőségén túlmutató – szerepe miatt fontos Katona drámája. Jelentőségét csak annyiban szeretném vázlatosan ismertetni, amennyire a *Bánk bán* meghatározza a Társulatvezető számára, illetve amennyire Katona József személye ismerős Dérynének.

Kecskemét híres szülötte Katona József, akinek a magyar drámairodalom egyik legkiemelkedőbb alkotását köszönhetjük, a *Bánk bánt*. Katona, habár jogot és filozófiát tanult, a színházban és a színjátszásban nagy örömét lelte. Műkedvelő

1 Déryné Széppataki Róza naplóját Bayer József rendezte sajtó alá, és eredetileg a Singer és Wolfner kiadásában jelent meg Budapesten: *Déryné naplója*, 1890. A kötet 2019 óta elérhető digitális formában az Országos Széchényi Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtárában. Kazinczy Ferenc kritikai megjegyzései a *Kazinczy Ferenc levelezése* című gyűjteményes kötetből származnak, amelyeket a szerző többnyire barátainak, mások mellett Kis Jánosnak és Döbrentei Gábornak írt.

2 Az ebben a szekvenciában felbukkanó tényyszerűségek és idézetek a Magyar Színházi Intézet kiadásában, 1975-ben megjelent, Katona Ferenc szerkesztette *Állami Déryné Színház* című kötetből származnak – természetesen dramatikus formában és kontextusban.

színészként maga is fellépett, dramatizált, fordított és írt. Művei átmenetet képeztek a klasszicizmus és a romantika között, Schiller és Shakespeare hatása is megfigyelhető rajtuk. A drámaíró Katona szívesen nyúlt történelmi témákhoz, bár ezek az alkotásai a korabeli cenzúra miatt nem kerülhettek színpadra.

A szerző maga nem láthatta a *Bánk bán* ősbemutatóját, mert arra csak halála után, 1833 februárjában került sor Kassán, mikor is hajdani színésztársa, Udvarhelyi Miklós jutalomjátékuul választotta a *Bánk bán* címszerepét.

A korábban szinte teljesen mellőzött darabra a magyarság figyelmét 1845-ben fordította Lendvay Márton, a kor színészóriása. Az ő főszereplésével a Nemzeti Színházban megtartott tizenhét előadást közel húszezer néző láthatta. A közönség nagy tapssal jutalmazta Peturt és Tiborcot is, leginkább a reformkori nemzeti összefogás gondolatát és az érdekegyesítést sürgetők. 1848. március 15. fontos dátum a dráma utóéletében: aznap este a forradalom győzelmét ezzel a darabbal ünnepelték a magyarok a Nemzeti Színházban.

A dráma operaváltozata 1861-ben jelent meg. Egressy Béni szövegére Erkel Ferenc komponálta a zenét.

Az *Álmaimban Déryné* előadásban Déryné veti fel a *Bánk bán* című Katona József-dráma jelentőségét, amely a válságba jutott Társulatvezető gondolkodásának egyik legfontosabb elemévé válik, hiszen a *Bánk bán* cselekményszervező erővel bír. Mint ismert, Déryné Széppataki Róza 1833-ban játszotta el először Melinda szerepét Katona József tragédiájában, amely jelentős mérföldkő volt az életében, hiszen alakítása elnyerte a korabeli közönség tetszését.

A *Bánk bán* így egyszerre szerep és kihívás az *Álmaimban Déryné* szereplői számára, ugyanakkor egy nagy közösség (a nemzet) egyben tartására tett kísérlet története is. A Társulatvezető számára Bánk alakja a közösség vezetéséről tanít, mert a lemondás-áldozat gesztusával rávilágít, mi egy-egy közösség (az *Álmaimban Déryné* esetében társulat) összetartásának az egyetlen valódi útja.

Szöveg és rendezés

Az *Álmaimban Déryné* valóságsíkja egy kortárs eseménystort ábrázol: egy utazó-színházi társulat válságba jut, klasszikus címeik megbuknak. A Társulatvezető azonban nem akar megfelelni a „piaci” igényeknek, és elzárkózik attól, hogy szórakoztató produkciókkal töltsen fel a repertoárt – ezzel párhuzamba állítva a *Bánk bán* jelentőségét a saját helyzetével. Cinikus, összeférhetetlen egyénisége a sorozatos nehézséget és kudarccokat átélő színészek számára olyan próbatétel, amelyen

több tag elbukott már. Akik maradtak: a „szent maradék”. Az ő végórájukban játszódik a drámai történet. Mivel ezt az előadást a Déryné Társulatra szabtuk, el kellett kerülni a konkrét párhuzamokat annak érdekében, hogy az előadás ne terápiai jellegű legyen, hanem meghagyja a lehetőséget a színészi útkeresés számára.

Hogy se a színészek, se a nézők ne tévesszék vagy mossák össze a darab társulatát az azt előadó Déryné Társulattal, határozott gesztusokra volt szükség: ennek egyik eszköze, hogy a darabban szinte kizárólag külföldi szerzők drámáira történik utalás (Csehov, Shakespeare, Turgenyev vagy az *Ének az esőben* című musical szerzői). Ezek mellett a magyar drámairodalom olyan klasszikusai kerülnek szóba (*Csongor és Tünde*, *Bánk bán*), amelyek nem szerepelnek a 2020-ban alapított Déryné Társulat repertoárjában. Ahogy mondani szokás: a valósággal való bármilyen egyezés a véletlen műve.

Szintén a drámai cselekmény jelen idejű történéseinek a fontos elemét alkotják a színművész példaképekről szóló monológok. Minthogy az *Álmaimban Déryné* maga is egy színháztörténeti utalás, nem hagyhatók ki belőle a személyes jegyek sem. A nagy elődökről szólva beszélnek a szereplők Darvas Ivánról, Bara Margitról, Fábri Zoltánról, Latinovits Zoltánról és Őze Lajosról.

A rendezés során arra törekedtem, hogy az eltérő idő- és térsíkok minél átjárhatóbbakká váljanak (a később említendő maszkok segítségével), mert az előadás nem színháztörténeti kalauz kívánt lenni, hanem amolyan beavatás a színészi lét világába. Az időhöz és térhez kötődő eltéréseknél sokkal fontosabb volt számomra az, ami mindezeket a síkokat összeköti: a színjátszás kérdése. Mi végre a színház? Minden esemény, felidézés, történet erre a kérdésre összpontosít. Arra, ami a színjátszásban a korszakos jellegzetességektől függetlenül mindig érvényes (volt). Ezért játszatom össze a színészekkel az egyes síkokat, bízva abban, hogy a nézőt is a színház létére vonatkozó általános kérdés foglalkoztatja majd, s nem a tényyszerűségek. A kérdés középpontjában természetesen maga a színész áll. Ezt szövegileg is nyomatékosítja az előadás: a párbeszédekben elszórt – a színészhivatás körüli – polémiák mellett szó szerinti idézettel tisztelgünk a Nemzeti Színházat 1935 és 1944 között vezető Németh Antal előtt. A korszakos színházművész hitvallását Déryné Széppataki Róza a darab végi monológjában saját személyes gondolataival játssza össze: „A színház visszatál önmagához. A színház ősmagja, az elszemélytelenedő színész a maga pótolhatatlanságában mindörökre biztosítja azt, amiben hiszek...” (Kávási 2018, 103).

Bár az előadás témája arra enged következtetni, hogy az a jelenlegi Déryné Társulat valós problémáiról szól, és a társulati tagok önmagukat alakítják, ez nem

így van. Mi is egy színházi társulat vagyunk, és olyan problémákról beszélünk, amelyek ebben a közegben is, de minden zárt közösségben előbb-utóbb felbukkannak. Lukácsy Görgy, a darab írója folytatott rövid beszélgetéseket a darab szereplőivel, de ezek inkább csak a benyomások szintjén kerültek bele a darabba.

A társulati, közösségi problémák az előadás végére megoldódnak, feloldódnak, és ez segít a nézőknek is abban, hogy hasonló helyzetben megtalálják a kiutat.

A társulat megújulásában nagy szerepet kap Déryné szelleme – konkrét és átvitt értelemben, olyan módon, hogy a darabban a Társulatvezető látomásaként hűsvér színész (Tarpai Viktória) formálja meg a szerepét, és olyan értelemben is, hogy az évszázados értékek, amelyeket Déryné képvisel, segítik a mindenkorai társulatvezetőt a helyes irányba. Déryné tehát egyszerre van, és nincs jelen – a Társulatvezetőn kívül senki nem látja, és nem képes vele szóba elegyedni, ugyanakkor hatásában nagyon is kiveszi a részét a társulat összekovácsolásából. Megjelenítése így eltér minden korábbi ábrázolásától, hiszen itt mint szellemalak tűnik fel, aki a Társulatvezetőn keresztül segíti, hogy a Déryné Társulat tovább éljen.



2. kép. Tarpai Viktória és Kaszás Mihály az *Álmaimban Déryné* című előadásban, Déryné Központ, 2024. október 5. (Forrás: Déryné Program, fotó: Ocean Productions / Tuszinger Károly)

A darab szerint a Társulatvezető narkolepsziában szenved, vagyis spontán módon elalszik akár egy beszélgetés kellős közepén is. Déryné Széppataki Róza eleinte a Társulatvezető álmában jelenik meg, majd egy idő után ébrenlétében is jelen van, egyfajta láthatatlan barátként/segítőként, összemosva ezzel a valóság/álmom, ébrenlét/alvás fázisait. Ennek célja, hogy mi is, nézőként egyfajta „narkolepsziás” állapotba kerüljünk, és elbizonytalanodjon a határ álmom és valóság között. Eme érzetnek a felkeltését úgy segíti a Déryné alakító Tarpai Viktória színművésznő, hogy egyszerre képes kifürkészhetetlen és közvetlen lenni. Szoborszerű megjelenése, 19. századi primadonnához illő gesztusai, régies (sőt időnként autentikus) nyelvhasználata ellenére a mi előadásunkban Déryné mégis amolyan élő lelkiismeret, s mint ilyen, könnyed, csipkelődő. Így ellensúlyozza a Társulatvezető depresszív, önsajnáló mélabúját. Déryné a mi előadásunkban nem olyan, mint amilyennek Vidnyánszky Attila beállította a Déryné Programot elindító, 2020-ban bemutatott *Déryné ifjasszony* című előadásban, amelyet Herczeg Ferenc műve alapján rendezett (ugyancsak Tarpai Viktória alakította a címszereplőt). Nála Déryné nagy művész, aki ugyanakkor rendkívüli találékonysággal rendelkezik. Az *Álmaimban Déryné* hőse bölcs és nyugodt, kis híján mindentudó: csak akkor veszíti el kedélyességét, amikor a Társulatvezető a jelen színházának a problémáival szembesíti. (Fontos kultúrtörténeti előzmény, számunkra mégsem volt releváns Maár Gyula 1975-ös *Déryné, hol van?* című filmklasszikusa, hiszen ebben a Törőcsik Mari által alakított Déryné melankolikus, és hajlik a filozofálásra, de a legfontosabb különbség a mi megközelítésmódunkhoz képest, hogy Maár Dérynéje magányos, nálunk pedig mindig a Társulatvezető segítőként, lelki társaként jelenik meg.)

Egy színházi társulat éjszaka egy erdő közepén találja magát. Egyik társuk kívánságára érkeztek az erdőbe, azonban senki sem érti, miért éppen ott kell virrasztaniuk. A szertartások közben kibontakoznak a konfliktusok, és a különös helyzet a krízisben lévő társulatot szembenézésre kényszeríti. Egyre hidegebb van, az erdő egyre sötétebb, és úgy tűnik, a társulat végleg feloszlik. Hiszen mi köti még őket egymáshoz? Egy biztos: a hajnal meghozza a választ.

Előadás színházról, életről-halálról, a sötétben lappangó konfliktusokról, a mindenkor színházi társulatról, a társulati lét mindennapjairól és nem mindennapi titkairól, évszázados értékekről, valamint a soha nem változó emberi esendőségről.

A cselekvő színház: színháztörténeti és kortárs mozgáselvek az előadásban

A színész munkája természetesen nem csak szavak elmondásából áll. Rendezőként arra törekedtem, hogy olyan tréning- és mozgásszínházi gyakorlatokat építsek bele az előadásba, amelyek a színészt mint a testét is nyelvként használó művészt mutatják be.

Az *Álmaimban Déryné* nem tipikusan nyugati hagyományokon alapuló előadás, sokkal inkább egyvelege a nyugati és a keleti színjátszásnak.

A kétféle színházi metódus felhasználása nem ütközött akadályba az alkotófolyamat során, hiszen a két módszer alapjaiban nem tér el egymástól, mindegyik a színészből indul ki, őt helyezi az előadás központjába. Amíg a keleti hagyomány a test felől közelíti meg a színészi játékot, addig a nyugati színjátszás a psziché felől próbálja megadni az eszközt a szerep eléréséhez. Mivel ugyanazon kérdésre (Hogyan tud a színészi jelenlét erős lenni a színpadon?) ennyire különböző utakon keresik a választ, ezért azt gondolom, kimondottan célszerű mindkettőt alkalmazni a próbafolyamat során.

A nyugati színházi hagyományokat követtem abból a szempontból, hogy egyes jeleneteket a realizmusra és a pszichológiai hitelességre építettem, mások pedig a keleti színházra jellemző stilizált mozgásra, szimbolikus jelentésekre és rituálékra támaszkodnak, amelyeket a később kifejtett Bral-módszer szerint komponáltam be az előadásba.

Az *Álmaimban Déryné*ben, akárcsak a keleti színházban, a fizikai kifejezés-mód, a zene és a tánc szerves része az előadásnak, és ezek az elemek kulturális és vallási jelentéssel bírnak nálunk is. Ugyanakkor a nyugati színjátszásra jellemző improvizációra és érzelmi emlékezésre is támaszkodtam, nem pusztán előre meghatározott mozgásformákat és rituálékat követtünk. A lélektani hitelesség érdekében sokat beszélgettünk a darabról és a szereplőkről, pszichológiailag pontos, hús-vér karaktereket építettünk fel, akik valódi párbeszédet folytatnak (Csehov 1997), és valós konfliktusokat élnek át a színpadon. De emellett kiemelt hangsúlyt fektettem a mozgásra és a rituálékra, amelyek fontos szerepet játszanak az előadásban, mivel képesek mélyebb érzelmi és spirituális élményeket generálni a közönség számára. Olyan rituális aktusok ezek, amelyek elősegítik a színészek közötti egymásra figyelmet és a csapatmunkát. Ezek a rituális elemek nemcsak a cselekményt szolgálják, hanem a színház szimbolikus jelentését is mélyítik, hiszen emlékeztetnek minket arra, hogy a színház nem

csupán szórakozás, hanem közösségi élmény, amely a kultúra és a hagyományok átörökítését is végzi. A rituális aktusok révén a nézők és a színészek között egy különleges kapcsolat jön létre, amely gazdagítja az előadást, és maradandó élményeket teremt (Barba és Savarese 2023).

A próbafolyamat alatt az előadás egyes részei a mozgásból indultak ki, míg más jeleneteket pusztán a pszichológiai realizmus (Sztanyiszlavszkij 1949) eszközeivel építettünk fel.

Mindkettő hiteles és érvényes út, hiszen a nyugati és a keleti színházi hagyományban közös, hogy a színház univerzális művészeti forma, amely képes kifejezni az emberi tapasztalatok legmélyebb rétegeit.

A kettő pulzálásából izgalmas dinamikájú előadás jött létre, amely sokkal inkább fenntartja a mai néző figyelmét, mint egy statikus, csak a szöveget központba helyező produkció. A rituális elemek, amelyek magukban foglalják a táncot, a mozgást, az éneket, kiegészítik a lélektani realizmusra épülő párbeszédet.

Színházművészeti szakemberek és színházi irányzatok, amelyek hatással voltak az előadásra

Úgy éreztem, hogy a mozgásra épülő karakterépítést a színészeknek még a próbafolyamat elkezdődése előtt el kell sajátítaniuk, hiszen mindannyian a nyugati színházi hagyományban szocializálódtak, és nem elég, ha megértik a mozgáson alapuló módszert, a saját bőrükön kell azt megérinteniük ahhoz, hogy alkalmazni tudják.

Ezért elhívtam Grzegorz Bral lengyel rendezőt, a *Song of the Goat* társulat vezetőjét, hogy tartson intenzív workshopot a színészeknek. Az előadásba beépített rituális elemek közvetlen forrása ez a nyári workshop volt.

Talán nem véletlen, hogy éppen a lengyel nyelvterületen van ilyen nagy hagyományuk a rituális elemeknek, hiszen a lengyelek életében nagy szerepet játszott és játszik a vallás. Míg a többi európai országban a kultúra profanizálódott, elszakad a vallástól, annak hitvilágától és rítusától, addig a lengyel színházi világ megőrizte azokat a rituális, kultikus elemeket, amelyek a színházi előadást egy szent tevékenység szintjére emelik. Erre egyébként kiváló alapanyagot szolgáltatnak a lengyel drámaírók, akik sokszor a mítoszt és annak világát helyezik a középpontba. Ahogy Lukácsy György is, az *Álmaimban Déryné* írója, aki a magyar színjátszás hagyományairól fogalmazta darabját: nagy szerepet játszik a szövegében a szentség fogalma és a vallási motívumok. Annak érdekében, hogy mindennek a teatralizálása ne legyen didaktikus, hanem megőrizze a játékoságát, a színész

legősbibb, rituális ösztöneit kellett felébreszteni. Mit jelent ez? Ha a Déryné Társulat három korszakáról lehántjuk a korra jellemző sajátosságokat, akkor az átváltozásra kész és hajlandó embert, vagyis a színészt kapjuk meg. A színész hivatása, hogy alkatának megfelelő és attól eltérő szerepeket képes magára venni. Ezt a sajátosságot jelenítem meg az előadásban akkor, amikor a szereplők Radnóti Miklós *Tétova óda* című versét szavalják – szituációba helyezve. A szerelmes vers közege pont az alkatalanság: azokkal a szereplőkkel mondatom a verset, akik látszólag a legkevésbé alkalmasak arra. Éppen ez hívja fel a néző figyelmét arra, hogy a színészet nem egy adott karakterrel való azonosulást jelent, hanem ennél jelentősen tágasabb: a színész képes az alkatával ellentétes szerepek felvételére, hiszen ez a színészi hivatás lényege.

A Grzegorz Bral-féle színészi módszer a színészképzésnek egy egyedülálló metódusa, amelyet Bral fokozatosan fejlesztett ki az évek során. Ez azon a megértésen alapul, hogy minden színészi eszköz, mint például a hang, a gesztus, a ritmus, a képzelet és az energia, összefügg egymással. Középpontjában maga az előadó áll, akit Bral összetett hangszernek tekint. A BAM (Bral Acting Method) a hang, a mozgás és a képzelet szerves összekapcsolásának és integrációjának a felkutatására koncentrál egy színészen belül, valamint a csoportdinamika kutatására és fejlesztésére is.

A színészeknek tartott tréningjén Bral a mozgásból indult ki, rituális elemeket, gyakorlatokat hozott az alkotóerők felszabadítására. Ezek közül többet is beemeltem az előadásba, egyrészt, mert maga a darab is egy színházi társulatról szól, amelynek a tagjai a maguk eszközeivel próbálják összetartani a csapatot, és ezt az említett gyakorlatokkal igyekeznek elérni. Másrészt, a gyakorlatok hatáselemként is kiválóan működnek az előadásban. Nemcsak látványosak, de olyan színészi koncentrátságot igényelnek, ami miatt sokkal erőteljesebb lett a színészek színpadi jelenléte. Egyfajta szuggesztiós erőként működtek a gyakorlatok. Harmadrészt a színészeknek is létrehozott egy olyan állapotot, hogy a testükből, a mozgásból tudták felépíteni a karaktert, erőteljesebben hagyatkozva így az ösztöneikre. A szöveg és a mozgás együttes használata kinyitotta a karakter mélyebb rétegeit.

„Amint a mester [Grzegorz Bral] megérkezett, érezhető volt egyfajta nyugodtság. Az a fajta nyugodtság, mely az igazán mély tartalommal rendelkező mesterek sajátja. Utoljára a *Déryné ifjasszony* próbáin éreztem hasonlót – Vidnyánszky Attila rendezése alatt –, valamint előtte még az egyetemen – a Marton László által vezetett – mesterségórákon. Vidnyánszky Attila rendezői felfogása más

tekintetben is meghatározó számomra: egyrészt közismert, hogy a szöveget csupán a hatáskeltő eszközök egyikének tekinti, az ő színházában a szöveg, a látvány és a zene egymást támogatják egy korábban nem létező, új és ismeretlen jelentés elnyeréséért. Egy másik hasonlóság: Vidnyánszky Attila visszatérő alkotói módszere, a foszlánydramaturgia az *Álmaimban Déryné* esetében – mondjuk úgy – kényszerű koncepció volt. A foszlánydramaturgia olyan elv, amely egy képzelt előadásnak rendel alá mindennemű szövegi, zenei motívumot, és ezeket rendezzi egységes formába. Mivel az *Álmaimban Déryné* keletkezése önmaga is egy folyamat volt: az idézések, a színészek élményanyagai, irodalmi szemelvények, zenei motívumok összehangolásából állt. E merész munkafolyamatot talán nem mertem volna felvállalni, ha nem láttam volna több alkalommal, hogy Vidnyánszky Attila számára milyen gyümölcsöző ez az eljárás.

Bral igyekezett minél jobban letapogatni a társulatot érzelmi és fizikális fáradtság szempontjából. Nem éreztem ezt szükségesnek, hiszen azért mentem oda, hogy valami újfajta pedagógiát lássak és tapasztaljak. Végül kiderült, hogy nem is tévedhettem volna nagyobbat. A fáradtság szintjének a felmérése a mester kiváló érzékről tett bizonyosságot, mivel ezen feltérképezés által tudta maximális hatékonysággal beosztani a gyakorlatok sorozatát.”³

Az előadásban megjelenő gyakorlatoknak mindig két jelentésük van: a konkrét gyakorlat, hiszen egy „színház a színházban” szituációban vagyunk, és a darabban mindig hozzákapcsolódó elvontabb sík.

Az előadásban megjelenő, Bral-módszer szerinti gyakorlatok

Bambusz/fa dobálás

Ez alapvetően koncentrációs gyakorlat. A színészek mozognak a térben, és egymásnak dobálnak egy bambuszágat anélkül, hogy az leesne. Nagy fokú egymásra figyelmet, koncentrációt igényel a feladat. Az előadásban ez „színház a színházban” típusú gyakorlatként jelenik meg – a színészek, akiknek egy erdőben kell átvészelnüik az éjszakát, csapat-összekovácsoló gyakorlatként faágakat dobálnak egymásnak úgy, hogy azokat a másoknak el kell kapnia.

„A bambusz egy kézzelfogható eszköz volt arra, hogy hogyan adjuk egymásnak a végszót vagy a figyelmet a színpadon. Elengedhetetlen a többirányú figyelem,

³ Janka Barnabás színművész jegyzetei Grzegorz Bral workshopjáról (2024. június 17–23., Budapest, Déryné Központ).



3. kép. Tarpai Viktória, Kaszás Mihály, Janka Barnabás, Kárpáti Barnabás, Losonczi Katalin és Gulyás Gabriella az *Álmaimban Déryné* című előadásban, Déryné Központ, 2024. október 5. (Forrás: Déryné Program, fotó: Ocean Productions / Tuszinger Károly)

mivel nem előre megkoreografált tánc ez, hanem a figyelem és az ellentmondást nem tűrő jelenlét volt a kulcs a gyakorlat sikeres végrehajtásához. Természetesen a kezdeti sikertelenségek után a mester nagyon fontos gondolatokat mondott el nekünk. Ne a cselekvésre, hanem a másakra figyeljünk, akár a színpadon. Számomra nagyon szép tárgyi kifejezése volt a bambusz annak, hogyan adunk és kapunk végszavakat, figyelmet és igazi jelenlétet a kollégáinktól, és ezt majd hogyan adjuk vissza.”⁴

Bambusz/fa ritmikus körbeadása

Ez is koncentrációs gyakorlat, amely már nagyban épít a csapatmunkára, és színházi effektként is megállja a helyét. Ritmusra dobbantani és körbeadni a faágat olyan, mintha megelevenedne egy ősi rítus. Az előadásban zene is van a gyakorlat alatt, ami még mágikusabbá teszi a pillanatot, s azt a hatást fokozza, amikor

⁴ Uo.

a társulat fellázad a Társulatvezető ellen. Körbeállják, és a ritmikus dobolással fenyegető és vészjósló jelenléte teremtene. Ez tehát a lázadás pillanata.

„Ez a ritmusra épített gyakorlata nekem nagyon egyszerű volt. Semmi mélységet nem láttam benne. Viszont a mester érezte velem, hogy a gyakorlat hibás. Én ezt egyáltalán nem értettem. Mi lehet hibás egy hibátlanul végrehajtott ritmusgyakorlatban? Unott arcom befeszült, és ezáltal mintha egy dühödt ember csapta volna oda a földhöz a bambuszbotot. Akkor – a sokadik megállítást után – a mester elmondta, hogy ne csak végrehajtsuk a feladatot, hanem legyen vele szándékunk. Ekkor megértettem. Nem egy ritmusgyakorlat az, amit csinálunk. Annál több. A színész szándék nélkül a színpadon olyan, akár egy robot a gyárban. Tökéletes pontossággal hajtja végre a feladatot, még a kivitelezésben sincs kivétel, de ha maga a szándék nincs megfelelően elmélyítve a színészen, úgy teljesen üres a színpadi létezése. Innentől éreztem, hogy kihívás ez a gyakorlat is.”⁵

Egymás vezetése

Az egyik színművész becsukja a szemét, és hagyja, hogy a másik irányítsa. Bizalomjáték és elengedéspróba. Az előadásban is van erről szó, illetve ennek a hiányáról, hiszen elvesztették a hitet a Társulatvezetőben és egymásban, vissza kell találniuk a színház ősi magjához, önmagukhoz és a társaikhoz is. Ennek a gyakorlatnak a továbbgondolása is megjelenik az előadásban. A darabban többször elhangzik egy, a *Bánk bán*ra utaló mondat: „Ki a király?” Itt ez azt sugallja, hogy valakinek az élre kell állnia, és vezetnie kell a társulatot. Déryné segítségével végül a Társulatvezető képes lesz arra, hogy újra összefogja a csapatot, és vezesse őket.

„A feltétel nélküli bizalom. Ez megjelenik a mindennapjainkban is. A közlekedésben »bizalmi elv«-nek hívják. Megbízom a társamban, még akkor is, ha nem látok semmit. Bízom a döntéseiben, az irányításában, és abban, hogy bármi rosszat érzek is belül, nem eshet bajom. Ez a fajta bizalom egy több éve együtt dolgozó színészközösségben kialakul az egymást követő próbafolyamatok alatt. Azonban ha valaki szöveget téveszt, vagy esetleg lekésik egy ütemet, akkor is biztos lehet abban, hogy valamelyik társa kisegíti. Ezt a mester is érzékelte rajtunk. Nagy fokú koncentrációval és kivételes odafigyeléssel hajtotta végre mindenki a gyakorlatot. Természetesen megérettünk annak a súlyát, hogy mit is jelent az, ha feltétel nélkül bízunk bennünk a kollégánk.”⁶

⁵ Uo.

⁶ Uo.

Kötélkicsomózás

A csapat körben áll, megfog egy kötelet, és becsomózzák magukat a kötéltre, hogy aztán közös erővel kibogozzák magukat. Nagyon intenzív csapatmunka, és jó látványelem, ezenkívül a jelentése is evidens, könnyen dekódolható: a kötele, amelyet együtt csomóztak össze, együtt is tudják csak kibogozni. Ez a csapat-szellem, az összetartozás szimbóluma, a közösségben gondolkodás. Egyek vagyunk nehézségben és sikerben egyaránt. E momentum a darabban a végki-fejlet: a csapat eljut oda, hogy újra képes az együttműködésre, vagyis ki tudják bogozni az együtt összekuszált szálakat a Társulatvezető segítségével.

„Ha már sikerült a feltétel nélküli bizalom útján elindulnunk párban, akkor emeltük a tétet a mester következő gyakorlata által. A kötélt szimbolizálta számomra az egyes darabokon és próbafolyamatokon felmerülő problémákat és magát a drámateetet is. Természetesen minden próbafolyamat megkötésekkel és kompromisszumokkal jár. Ezek nem pejoratív értelemben vett megkötések, hanem a koncepció által a darabról alkotott kép kiteljesedése. Így a rendező



4. kép. Tarpai Viktória, Kaszás Mihály, Janka Barnabás, Kárpáti Barnabás, Losonczi Katalin és Erdélyi Tímea az *Álmaimban Déryné* című előadásban, Déryné Központ, 2024. október 5. (Forrás: Déryné Program, fotó: Ocean Productions / Tuszinger Károly)

elképzelése és az én elképzelésem a darabról találkozik a megszülető előadásban. Ez egy olyan közös munka által hozható létre, melyben a kötél hivatott a személyes viszonyokat vizualizálni, és amely minden fellelhető próbafolyamat vagy előadó-művészeti tevékenység során felmerülhet. Emberi és művészi különbségek, mégis egy cél mozgatja őket: valami újat létrehozni. Ez a csapatszellem, az összetartozás szimbóluma. A közösségben gondolkodás. Egyek vagyunk nehézségben és sikerben egyaránt.”⁷

Energialabda

A két kéz közé sűrített energiagombolyag az egyik legalapvetőbb képzeletgyakorlat, mindennek az alapja. Az összegyűjtött, összesűrített energiát aztán el lehet küldeni barátnak, ellenségnek. A darabban a Társulatvezető irányítja ezt a gyakorlatot, amelynek a végét elneveti az egyik színművész, mire a többiek kikökennek a koncentrációból. Tehát ezt a gyakorlatot a szöveg szerves részeként és a konfliktusok eredőjeként is használtam.

„Itt a mester a kétségbevonhatatlan feljebbvaló létezését igyekezett számunkra egy nagyon egyszerű fiziológiai gyakorlattal szemléltetni. Ahogyan ráztuk a kezünket, hogy aztán megállítva megérezzük: az oxigén hogyan okoz a zsibbadáshoz nagyon hasonló érzést a kezünkben, ezzel igyekezett megmutatni, hogy ahogyan mi hatással vagyunk a világra, úgy láthatatlanul a Feljebbvaló – nevezze ki-k meggyőződése szerint – is hatással van ránk, az életben és a színpadon egyaránt.”⁸

A színház mint látvány

Az előadás nem realista kialakítású, erdőt jelző díszletét Tóth Kázmér tervezte, aki szerint „az embert egyszerre az erdő megnyugtatta és izgatottá teszi. Érzékszerveink felerősödnek, például a különféle zajokra”.⁹ Erre a gondolatra épül a guruló fák rendszere, ami egyszerre sugall állandóságot és változékonyságot (Kerékgyártó 1997). Mivel a Déryné Társulat utazószínház, a díszlet kialakításánál fontos szempont a változó terekhez való alkalmazkodás képessége. A legtöbb esetben teljes mértékben színházi előadások eljátszására alkalmatlan helyszíneken kell megtartanunk az előadást. Fontos szakmai kritériumom, hogy a minőség nem sérülhet

⁷ Uo.

⁸ Uo.

⁹ Lásd <https://deryneprogram.hu/2024/09/13/interju-toth-kazmer> (utolsó letöltés: 2024. október 11.).

sem látványban, sem hangzásban. Ezen a minőség iránti elhivatottságon a társulat színművészeivel osztozom. Ennek okán olyan díszletet alakítottunk ki, amely világítástartó eszközként is funkcionál. Az előadás világítását tehát úgynevezett belső világítással oldottam meg. Fontos volt figyelmet fordítanom arra is, hogy kizárólag LED-es fényvetőket használjak, ezáltal biztosítva a képi világ megvalósítását mindenhol, abban az esetben is, ha az adott helyszín nem rendelkezik az átlagos színházi előadás világításának a megvalósításához szükséges áramvételi lehetőséggel.

A jelmezeket Árva Nóra tervezte, aki sajátos dramaturgiát dolgozott ki nekik: az előadás elején próbaruhában jelennek meg a színészek, és fokozatosan veszik magukra a jelmezüket – s ezáltal a szerepüket. A hétköznaptól eljutnak a *Bánk bánt* idéző öltözékekig. A beöltözés rituális gesztusát elrejtettük, hogy a nézőt mintegy belevezessük a *Bánk bánt* próbáló színészek helyzetébe. Az előadás zenei regiszterét Kerülő Gábor zeneszerző dolgozta ki, aki egy olyan hangzósort alakított ki, amely az autentikus népzeneből (*A fényes nap...* kezdetű ballada) a műdalon keresztül (*Hamvadó cigerattavég, Manuela*) a számítógéppel komponált modern zenéig terjed. Miközben az előadás cselekményének reális ideje egy éjszaka, a tér- és idősíkváltások miatt törekedtem a balladai építkezésre, ezt a zenei effektusokon kívül a fényekkel és füstgép használatával érzékeltetem.

A maszkoknak nagyon könnyen dekódolható szerepük van az előadásban: amikor idősíkváltás van, tehát amikor a jelenből átmegyünk egy múltbeli pillanatba a Déryné Színház történetében, akkor a szereplők maszkot használnak. Ez a gesztus egyszerre teszi időtlenné és mégis múlt idejűvé azt, amit látunk, és biztosítja azt is, hogy egyszerűen, a közönség számára érthető módon lehessen ugrálni az idősíkok között.

A darab egy térben játszódik, az erdőben, a díszletváltozások a fák helyzetének az elmozdításával, ledöntésével, felállításával érhetők el, illetve a végén kiteljesedik a díszlet: a fák egymáshoz illesztésével árkádot, egyfajta szentélyt alakítanak ki a szereplők, amelyen keresztül majd Déryné elhagyja a terepet, miután bevégezte küldetését, és sikerült megmentenie a társulatot a széteséstől.

Összefoglalás

Egy nagyon összetett és tapasztalatokban gazdag próbafolyamaton vagyunk túl, és a létrejött előadás minden alkotó és közreműködő számára sok tanulással járt. Nemcsak darab témaválasztása, a Grzegorz Bral-féle workshop, de olyan tényezők

is szolgáltak tanulsággal, mint az, hogy az előadásnak két bemutatója is volt: egy előbemutató Sopronban és egy héttel később egy második bemutató Budapesten, a Déryné Központban. A két alkalom között volt lehetőségem javítani az apróbb hibákat a visszajelzések alapján. A színészek sokkal nyugodtabban tudtak jelen lenni a budapesti előadáson, mert addigra már annyiszor lement egyben az előadás, hogy a rutin miatt magabiztosabbak lettek. Azt mondják, hogy egy előadás a bemutatót követő ötödik–hetedik alkalommal áll össze teljes valójában – nekünk megadatott, hogy a budapesti bemutaton már egy színészileg, technikailag kiforrott produkciót láthatott a közönség.

Tekintettel arra, hogy a disszertációm elsősorban a ma működő Déryné Program modern kultúrafinanszírozási rendszerét mutatja be, nem volt könnyű dolgom, hiszen ehhez illeszkedő mű a magyar drámairodalomban ez idáig nem volt található. Ennek okán kértem fel Lukácsy Györgyöt, mint a Déryné Programot jól ismerő művészt, a darab megírására. Az előadás a disszertációmhoz hasonlóan kortörténeti kitekintést nyújt a korábban Déryné Széppataki Róza által működtetett társulatokról.

Fontos párhuzam, hogy egy társulatvezető a nemes célért – ami jelen esetben „színház mindenkinek” – miként vív meg önmagával, művésztársaival és a nézővel. Ezek a kérdések ugyanúgy felmerültek az 1800-as években, Déryné Széppataki Róza korában, az 1950-es években és napjainkban. A vezető vívódása több esetben önvallomás, több esetben fikció, ezért ismerhet magára a felmerülő kérdések-ből nem egy színházi szakember is.

További párhuzam a dolgozat és a mestermunka között, hogy mind a három korszakban hasonlóan nehéz körülmények között is játszani kellett, és minden kornak megvolt a maga nehézsége a néző megszólítása és figyelmének lekötése kapcsán. Természetesen mindenkinek a saját problémája a legnagyobb, így számunkra a jelen kor kihívásai a legnehezebbek, nekünk ezekkel kell megküzdenünk. Azonban hasonlóan nagy lehetett a teher az említett másik két korszakban is.

Szintén egyezőség, hogy a színdarabban szereplő társulat az ország legkülönbözőbb pontjain tart előadást, csakúgy, mint az első időszakban, a másodikban és a jelen, azaz a harmadik időszakban. Az eltérés csupán a léptékben mutatkozik meg, míg az első időszakban egy társulatról, a másodikban tizenegy, jelenleg pedig kétszázhet szervezetről beszélhetünk.

A kultúrafinanszírozás ténye ugyanúgy fellelhető Déryné korában, mint ahogy napjainkban is, mindössze akkor mecénások szponzorálták ezen társulatok működését, jelen korban pedig a magyar állam támogatja nemcsak a Déryné Társulatot, hanem rajta keresztül valamennyi, a programban részt vevő szervezetet.

Álmaimban Déryné, a Déryné Társulat előadása

Írta: Lukácsy György

Rendezte: Kis Domonkos Márk

Szereplők:

Tarpai Viktória

Kaszás Mihály

Erdélyi Tímea

Gulyás Gabriella

Losonczi Kata

Janka Barnabás

Kárpáti Barnabás

A felhasznált irodalom

- Barba, Eugenio és Nicola Savarese 2023. *A színház öt kontinense: Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról*, fordította Pintér-Németh Nikolett és Regős János. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Csehov, Mihail. 1997. *A színészhez: A színjátszás technikájáról*, fordította Honti Katalin. Budapest: Polgár.
- *Déryné naplója*. 1890. Szerkesztette Bayer József. Budapest: Singer és Wolfner.
- Grotowski, Jerzy. 2023. *A szegény színház felé*, fordította Liszkai Tamás. Budapest: L'Harmattan Kft.
- Katona Ferenc (szerk.). 1975. *Az Állami Déryné Színház története*. Budapest: Magyar Színházi Intézet.
- Kávási Klára. 2018. *Németh Antal a Nemzetiben és száműzetésben*. Budapest: MMA Kiadó.
- *Kazinczy Ferenc levelezése*. 1890. Szerkesztette Váczy János. Budapest: Franklin Társulat.
- Kerékgyártó István. 1997. *A színházi tér dramaturgiája*. Budapest: Gondolat.
- Koltai Tamás. 2008. *Színházi kritikai írások*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Németh Antal. 1982. *A színház művészete*. Budapest: Múzsák Kiadó.
- Szegő György (szerk.). 2015. *Magyar színészet: Déryné és kortársai*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár.
- Sztanyiszlavszkij, Konstantin. 1949. *Színészesztétika*, fordította Lányi Sarolta. Budapest: Színháztudományi Intézet.

Pataki András

Színházi nevelés – színházzal nevelés

Javaslatok a magyarországi
háttérstruktúra kialakítására

Absztrakt

Munkám témája a színházi nevelés, annak formái és lehetséges struktúrája az elkövetkezendő időben, illetve az erre vonatkozó elképzeléseim. Színházi kötődésem kapcsán e dolgozat elkészítésével szeretnék legalább részben hozzájárulni a lehetséges stratégiák végiggondolásához. Mindehhez a Nagy-Britanniában rendszerszerűen, önkormányzati finanszírozással működő, ún. TIE-csoportok (*Theatre in Education* – 'színház az oktatásban') munkáját vettem górcső alá, amely program nevelési céllal használja a színházat mint eszközt, előadások formájában, és színházi eljárások, technikák alkalmazásával is. Magyarországon is szükséges volna az ilyen előadásformák vagy előadásokhoz kapcsolódó drámafoglalkozások meghonosítása, nem csupán egy-egy alkalommal, esetlegesen, hanem szervezett formában, bővülő hatókörrel, és mindenekelőtt korosztály-specifikusan – hiszen a jövő színházművészete értő közönségének a megteremtését gyermekkorban kell megalapozni.

Kulcsszavak: drámapedagógia, színházi nevelés, dráma, TIE

Bevezetés

*„Az emberek gyakran úgy érzik, hogy a tanulás és a szórakozás között óriási a különbség. Az első lehet ugyan hasznos, de kellemesnek csak a második mondható. Nos, minderről csupán annyit mondhatunk, hogy a tanulás és szórakozás szembeállítását nem törvényszerű: nem is mindig volt így, és nem is kell így maradnia. A színház mindig is színház marad, még akkor is, ha nevelő szerepet vállal fel, és ha az a színház jó, akkor szórakoztató is lesz.”
(Bertolt Brecht, 1936)*

A 20. század neveléstörténetét vizsgálva az 1968-as diáklázadásokat követő időszak – amely egybeesik a hazai drámapedagógia kibontakozásával – mához vezető ciklusának a középpontjában a pedagógiai reformmozgalmak új kísérletei és eredményei állnak. Nem jelenthetjük ki azonban, hogy a drámapedagógia a jelentőségének megfelelő súllyal lenne jelen oktatásunkban. Felmerül tehát a kérdés, hogy a dráma miként lenne hatékonyan beilleszthető a mindennapi iskolai használatba.

Nagy-Britanniában jelentős tapasztalatok állnak már rendelkezésre e kérdés-körben. Átéltve az ezredforduló pillanatait, látjuk, hogy a gyermekkor felértékelődése nagyban függ az egyén, a személyiség megítélésének a társadalomban mutatkozó hasonló irányával. Visszatekintve a 20. századra, érdemes belegondolni, milyen rövid időszakoként kellett új és új hitekre tanítani az ifjúságot. Gyors átneveléssel csak a ráértett idő rövidségétől féltő hatalom akar szocializálni. Látva azt, hogy Magyarország végérvényesen a polgári demokratikus átalakulás útját választotta, az európai gyakorlatot figyelembe véve mindenképpen érdemes lenne a cselekvés útján, az élmény szintjén működő drámát mint módszert megismertetni, és minél szélesebb körben, a gyakorlatban terjeszteni. Hazánkban a drámapedagógia még mindig nem illeszkedik megfelelően az ismert reformpedagógiai irányzatokhoz.

Ennek legfőbb oka, hogy meglehetősen késve, a hetvenes évek elején került terítékre a drámapedagógia egy pécsi tanácskozást követően Debreczeni Tibor csehszlovákiai élményeiből fakadóan. Debreczeni a Népművelési Intézetben, munkahelyén adott otthont a drámapedagógia műhelyének. Ezt a közművelődési irányultságot a mai napig félreértik. A színházi nevelést, a drámáról szóló komplex tanítást a drámapedagógia sajátos részterületként kellene megközelíteni. Nemcsak történetileg, hanem gondolatmenetét és szempontrendszerét

tekintve is érdekes előzmény a szovjet-országi népbiztos Lunacsarszkijnak Mejerholddal, a híres moszkvai avantgárd színházrendezővel kötött reformpedagógiai szövetsége, az egységes munkaiskola. Ennek az 1921-ben kiadott tanterve az alábbi célokat tűzte ki maga elé (idézi Trencsényi 1993, 18):

„A gyermeki dramatikai alkotásnak nagyon fontos helyet kell elfoglalnia az egységes munkaiskola életében, de azzal a tartalommal és azokkal a formákkal, amelyek közelebb kerülnek a gyermeki lélekhez, és meghatározott viszonyban állnak az iskola egész bonyolult és sokarcú életével. Ez a helyzet összefügg azzal a jelentőséggel, amelyet a gyermek életében a játék képvisel, valamint a gyermeki pszichikum azon sajátosságaival, amelyek többnyire élesen megjelennek a gyermeki játékban. Egyetértésben a gyermeki játék legújabb kutatásaival, a játékok az iskola természetéhez tartoznak, szükségesek a fizikális, szellemi és erkölcsi fejlődéshez, az igazi iskolai életéhez. Ha a játék általában, a drámajáték konkrétan igen nagy helyet foglal el a gyermekek életében, a törekvés az átalakításra a gyermeki természet egyik alapvető sajátossága, akkor az iskolának és a nevelésnek nincs joga nem figyelembe venni e sajátosságot, s kitörölni a gyermeki életből, a nevelés programjából azt, ami ezzel bármilyen viszonyt is tart. Ellenkezőleg, pedagógiailag kell felhasználni a gyermek dramatikus késztetését, olyan helyzetbe hozni az iskolában a gyermekek dramatikus alkotómunkáját, amelyben ez az alkotás a gyermek számára a maga jelentőségéhez jut. Ez a pszichológiára alapozott pedagógia feladata. Ennek nyomán egy korszerű pedagógiai gondolat az elavult és szűk iskolaszínház-értelmezés helyébe új terminust állít, amely jobban megfelel a dolog lényegének, a dráma művészetének. Történetileg és filológiailag is. Ha a drámai művészet alapvető lényege a cselekvés, ennek vagy annak a jellemnek, illetve szüzsének az újratemtése élő személyiség, aktor által, akkor a dramatizáció vagy dramatizálás az iskolában magában kell hogy foglalja a személyben való reprodukció minden fajtáját, a drámajátéktól a teljes művészi színpadi cselekvésig, az improvizációtól a kész darab eljátszásáig. Így módon dramatizáción nemcsak azt értjük, amit általában az iskolai színházi bemutatókon értünk, azaz a szigorúan elkészített spektakulumot (színpaddal, díszlettel, kelléktárral, kosztümmel, maszkkal), de olyan aktivitásokat is, mint amelyek létrejönnek spontán, minden előkészület nélkül, amelyekben a gyermek résztvevők szabadon, alkotó módon adhatják elő az adott szöveget, amelyek létrejönnek ott, ahol

kényelmes, az osztályterem padoktól szabad sarkában, udvaron, folyosón, ligetben, erdőben stb.”

A drámapedagógia fogalma, tárgya, módszere

A drámapedagógiáról sokan, sokféleképpen gondolkodunk. Ha a drámával foglalkozunk, diszciplínák közötti területen járunk. Munkánkat különböző célok érdekében végezzük, célszerű tehát a dráma fogalmát definiálnunk.

„A dráma műnemének összes lényeges meghatározó kategóriája abból a tényből vezethető le, miszerint a művekben rejlő világszerűség kizárólag három nyelvi formációból épül fel (név, dialógus, instrukció). A három formáció közül a drámai világszerűség egészét a név és a dialógus határozzák meg. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy a nevek csak dialógusokban képesek megnyilatkozni; vagyis a dialógusok építik fel a világszerűség egészét. A valóságos életben a dialógusok ontológiai törvényszerűsége, hogy csak dialógust váltók közötti viszonyban hangozhatnak el; a dialógus mindig feltételezi, hogy van viszony, illetőleg ha előzőleg nem volt, azonnal létesít viszonyt. A dialógusformában megírt filozófiai, művészeti, történeti stb. traktátusok bizonyítják, hogy a dialógusokban létező viszony önmagában még nem konstituál drámát; drámai megalkotásokban a most változó viszonyoknak kell megjelennie. A dráma műneme éppen ezért az alakok közötti viszonyok tartalmának és rendszerének a változását jeleníti meg, vagyis: a valóság élettényei közül a most változó viszonyok a drámai élettények” (Bécsy 1987a, 9).

Az imént említett viszonyok mihelyt változóvá válnak, szituációk alakulnak ki, amelyeket mindig a viszonyok új és új mozzanata alakít vagy hoz létre. A „Mi a dráma?” kérdésünk feltevésekor kézenfekvőnek tűnik az a megközelítés, hogy meg kell határoznunk, milyen ismérvek azok, amik a szöveget az irodalom egyik műnemévé teszik a líra és az epika mellett.

Felmerül, hogy a dráma azonos-e az írott szöveggel, avagy csak a színházi előadással, esetleg mindkettővel. „A színház egészen más művészeti ágba tartozik, mint a dráma; abba, amelynek műalkotásai az emberi test jelenlétével, és nem verbális jelekkel formálódnak meg” (Bécsy 1987b, 8).

A drámapedagógia optikáján át vizsgálva azonban a dráma nem egyenlő az irodalom egyik műnemével, illetve az erről szóló ismeretanyaggal. Ebben a megközelítésben a dráma mint szemléletmód (a tanítás–tanulás folyamatáról alkotott elképzelés) jelentkezik. Tehát a dráma, illetve a drámamunka tanulási forma, nem

ismeretanyag-átadás, hanem tevékenység. Ahhoz, hogy fogalomalkotásunk adekvát legyen, meg kell említenünk, hogy a drámafogalom mögött a drámapedagógiai szakirodalomban és a drámapedagógusok gyakorlati szóhasználatában a drámához való közelítésnek négyféle szemléletmódja szerepel.



1. ábra. A dráma fogalmi megközelítései (Forrás: saját ábra)

Az, hogy melyik kifejezést, megnevezésmódot részesítjük előnyben, melyiket használjuk a gyakorlatunk megjelölésére, árulkodik arról, hogy a dráma felől, illetve a drámapedagógiáról milyen szemléletmóddal gondolkodunk, ha úgy tetszik, milyen „magasról” tekintünk a drámára. Elmegyünk-e az elméleti meg-alapozás vagy filozófiai kérdések felé, amikor drámáról beszélünk, s a nevelés-elmélet szempontjából közelítünk-e a dráma felé, mint például a pedagógiáról gondolkodók, vagy csupán mint eszközt tekintjük a drámát, amely jó módszer

a készség- és személyiségfejlesztésre, a szabályjátékokban való szabálytanulásra, egyáltalán a játéktevékenységre a gyermek számára.

Látható, hogy az előadásforma, a színházi forma fontos abban a drámaprojektumban, amit egyébként a másik pólus használói is folytatnak, viszont az alapvető különbség éppen abban van, hogy az egyik a színházi oldalra helyez nagyobb hangsúlyt (tehát az előadáscélú drámaformára), a másik pedig a tanítás–tanulás folyamatára. Az utóbbi is használja a színház eszközeit és elemeit (nemcsak a külsődleges eszközökre gondolok, tehát a színházi masinériára – díszlet, jelmez, kellékek –, hanem magára a drámai cselekvés és feszültség építésére, fokozására stb.), céljaik mégis különböznek. Az egyik színi nevelés céljával használja a drámát, tehát megpróbál felkészíteni arra, hogy a gyermekek majd nézőként hogyan fogadjanak be egy színházi előadást, s emellett nyilván művészi élményt is ad számukra, a másik oldal viszont nem a művészi élmény által való nevelést helyezi előtérbe, hanem valamilyen, a dráma kontextusa által hordozott tartalomnak a megértésére, megélésére helyezi a hangsúlyt, tehát a dráma oktatására. Itt a tartalom kerül előtérbe, a színházi eszköztárat ennek a tanítási–tanulási célnak az érdekében használja fel.

A drámának mint műnemnek megvannak a maga sajátosságai (dialógusban megírt, most változó viszonyrendszert leképező forma, ahol a kontextusba építve élnek a szereplők), mindezek a jellemzők megtalálhatók a drámaprojektumban is. (Csakhogy itt tevékenység formáját öltik, míg ha szöveggként kezeljük, akkor a drámáról mint műnemről beszélhetünk.) Amennyiben a drámáról mint tevékenységről gondolkodunk, és olyan valamiként képzeljük el, olyan jelentéstartalmat tulajdonítunk neki, ami az adott drámaprojektum során adott közösségben, csoportban jön létre, és mindig jelentéstartalmat alkot, akkor az egész iskolai oktatási, illetve nevelési rendszerünket is új alapokra helyezhetnénk, átformálhatnánk a gyermekek érdekében, és a drámáról nem mint eszközrendszerrel, mint módszerrel, hanem mint pedagógiáról gondolkodhatnánk. Az egész iskolai nevelés–oktatás drámai alapokra lenne helyezhető, mert a dráma az iskolai oktatásra és nevelésre a legtágabb értelemben vonatkoztatható gondolatrendszert kínál, az iskoláról szóló elképzelésünknek egy minden eddigittől eltérő alternatív megközelítési módját adja. Ehhez persze arra volna szükség, hogy ne a mostani tantervi keretekben, illetve a mostani tantárgyi műveltségterületekben gondolkodva kínáljuk fel a műveltségi alapot a gyermekek számára, hanem egy egészen sajátos tantervi rendszert lenne szükséges kialakítani, amelyben az ember és az emberek viszonyrendszerei kerülnek középpontba. Gyakorlatilag

az emberi civilizáció történetén vezethetnénk végig a diákokat egy olyan rendszerben, amelyben az emberiség izgalmas kérdései, a nagy előre- vagy éppen hátralépések emberi viszony-, illetve konfliktusrendszerben, személyes módon jelennek meg.

Minden nagy korszakból kiemelhetők azok a témák, gondolatok, amelyekre megtervezhetők az adott korra jellemző kontextusok (idő, tér, személyek stb.), s ezek drámaként működtethetők, amelyben a gyerekek szerepbe léphetnek, s minden más jellegű tevékenységet, legyen az technikai, testedzés jellegű stb. ehhez az adott, az általunk felkínált és kidolgozott drámai szituációhoz igazíthatnak. Így a tantárgyrendszer elfelejtődik, hiszen egységes egészben gondolkodunk. A tanítási dráma a drámának az oktatási környezetre kidolgozott változata. Nem gyakorlatosdi játszadozás vagy szabályjátékok kerete, hanem olyan tevékenység, amely a színház eszköztárát megtapasztalás útján tanítja, ezeket az eszközöket használva kreatív munkának ad teret. A tanítási dráma olyan tanulási folyamat, amely más tantárgyak tanulási folyamatait foglalja keretbe, valamint a különböző tanulási tartalmak kapcsolódási pontjait hangsúlyozza. A játékot nevelési céljainak az elérésére teszi alkalmassá. A dráma tehát olyan munkamódszer is, amelyet akkor és úgy alkalmazunk, amikor és ahogy arra a nevelési-oktatási céljaink elérése érdekében szükségünk van. E munkamódszer gyermekközpontú, a gyerek tapasztalataira támaszkodik, a korábbi nyelvi kifejezésszintje alkalmazkodik a gyermeki fantáziához, az ő érdeklődésére tart számot, ugyanakkor motiválja is a részvételre. Hogy nemcsak a drámamunkában, de az egyszerű irodalomtanításban is mennyire szükséges előhívni a gyermekek korábbi, érzéki-érzelmi tapasztalatait, annak a bizonyítására Ladik Katalin *Tavaszi* című versét hívjuk segítségül:

„a nagy kertész fülbevalókat kapál
oh robban a fülemüle a zsebében
pedig olyan szép olyan elragadó
ahogy a nagy kertész
arany fülbevalókat kapál a kertben”

Felnőtt fejjel lehet, hogy mosolygunk a fenti öt soron, de hadd utaljak az imént említett gondolatokra. Egy kurzuson egy kolléga teljességgel absztraktnak ítélte a versikét, mindeközben szerintem nagyon is kötődik a valósághoz, csak a gyermek fantáziavilágának szintjén (fülbevaló–cseresznye, fülemüle–zsebrádió).

Valóban nem kell a cseresznyefát kapálni, a gyermek szempontjából azonban ez indifferens kérdés. Az érintetlen természetben robban a zsebrádió, oda nem illő módon távolítja el az egyébként harmonikus állapotot. Mint a példa mutatja, a kisgyermek számára – konkrét tapasztalataik alapján – kézenfekvő a vers értelmezése. A dráma munka a gyerekek tapasztalataira építve, azokat aktivizálva a megismerés szokatlan útjait kínálja fel (dramatikus tevékenység, színjáték). Fiktív helyzetbe hozza a gyerekeket, de érdekes és izgalmas szituációt kínálva föl – szinte magától, mindenféle mesterkelt tanári motivációs tevékenységtől mentesen bírja rá őket az együttműködésre. Érdekes példáját láthatjuk ennek a munkának Németh Ervin *Irodalom Birodalom* című, 5. osztályosok részére készült tankönyvében, amelyben Kézíró Simon üdvözli az ifjú hallgatókat (Németh 1996, 4):

„Mindenekelőtt hadd mutakozzam be: Kézíró Simon professzor vagyok, az egyetem könyvészeti tanszékének főmunkatársa. Saját szaktudományom, a kódexológia területén – szerénytelenség nélkül mondhatom – világszerte elismert kutatóként tartanak számon. Nem egy jelentős felfedezés fűződik a nevemhez. Erről jut eszembe: bizonyára ti is mosolyogtatok, amikor először olvastátok a nevemet. Micsoda név az, hogy Kézíró! Nos, engem is érdekelt ennek a különös családnévnek az eredete, így hát utánajártam a dolognak. Sikerült kiderítenem, hogy valamelyik középkori őszám – még a könyvnyomtatás feltalálása előtt – könyvek írásával, másolásával kereste a kenyerét, így ragasztották rá ezt a nevet a falujában, ahonnan származott. Ez a ragadványnév aztán végigkísérte a család minden tagját, akár foglalkozott könyvmásolással, akár nem. Az én esetemben – merő véletlenségből – újra összetalálkozott a név és a kedvelt munkám. Mert hát kódexek, azaz kézzel írott, többnyire díszes könyvek kutatásával foglalkozom már jó néhány esztendeje. Megpróbálom kideríteni, hol és mikor írhatták a könyvet, kinek a megrendelésére készülhetett, és így tovább. Néha még az igazságszolgáltatás is igénybe veszi a tudásomat, ha valamely régi könyvek hamisításával kapcsolatos ügyben szakértőre van szükség. Ahogy régen a falumbeliek mondták: átestem már szitán, rostán – de olyan cifra esettel még nem volt dolgom, mint amilyenel egy régi középkori kolostor féltve őrzött kéziratárában szembekerültem. Jaj, de minek is untatlak benneteket, szóljatok rám, hogy hagyjam abba! Vagy van kedvetek meghallgatni? Mert akkor elmesélem...”

E bevezetés után Kézíró Simon – a szerző – az első órán elvezeti a diákokat a kolostorba, ahol egy hiányos alaprajz felhasználásával rekonstruálni próbálják a kolostor feledésbe merült történetét. Érintik a kor építészeti, művelődéstörténeti kérdéseit, kezdve a vár alaprajzától a benne foglalkoztatott személyzeten át a korabeli fegyverzetig, a vallási szokásoktól az élelmiszeriparig stb. A felfedezésekhez a keretet a dráma, a dramatikus tevékenység és a színjáték adja meg, ez a képzeletbeli közegben (fiktív helyzet) létrejövő tapasztalat befolyásolására törekszik: a csoport gondolkodásmódját, szemléletét kívánja alakítani. A dráma így mindig menet közben születik. Ez az igazi tanulási tapasztalat, amely csak társas tevékenység közben szerezhető meg.

Maga a drámamunka szemlélet- és gondolkodásmód-alakító, s ez a tény különös felelősséget ró a vezetőre. A drámamunka – mint minden közös tevékenység – szocializál. Nem versenyszerű, hanem csoportos tanulási mód, a gondolatok adásvétele, oda-vissza hatása zajlik: együtt gondolkodás, döntésképeség, elfogadás, partnerség, empátia, tolerancia – ezeknek a megtanulásában, kipróbálásában rejlik az igazi lényege, haszna, tulajdonképpen minden drámamunkának ez a valódi tanulási területe. Átgondolt, szervezett tevékenységről van szó, nem játszadozás zajlik, hanem egy előre megtervezett, egymásra épített munka, amely tanulási szerződéssel jön létre. Ebben a csoporttagok egymással és a tanárral állapodnak meg alapvető játékszabályokban. Elfogadják, hogy a tanár időnként szerepbe lép – nem tanári szerepbe –, nincs mellékes, érdektelen dolog, minden hozott pillanat fontos lehet, ezért amíg a másik játszik, nem szólnak bele, figyelnek. Így lesz a dráma izgalmas, magával ragadó, élményt jelentő, személyiségre figyelő (hiszen a gyermek az egész személyiségével van jelen), részvételre serkentő, s legjobb pillanataiban közös katarzist is nyújtani tudó tevékenység. Nem marad passzív a hallgató, hiszen a bevonódása előbb vagy utóbb elkerülhetetlen. A dráma mint munkamódszer kreativitást igényel és fejleszt, természetesen fegyelmezett feltételek között, ami nem egyenlő a fantázia elengedésével: a drámában uralkodó elfogadott szabályokat be kell tartani, hiszen ha nem koherens elemeket alkalmaznak, akkor a hatás destruktív (érdekes, hogy a többiek miként reagálnak ilyen esetben; ez hatásos nevelési pillanat, hiszen nem a tanár egyszemélyi megrovásában részesül az illető, hanem az egész csapat reakcióját kapja, ettől igazán nevelés). A dráma szemléletmód, a tanítás–tanulás folyamatáról alkotott elképzelés.

A drámán keresztül való tanulás olyan tanulási forma, amelynek során a gyermek megtanulja, hogyan tud a maga számára új jelentéstartalmakat feltárni

(megtanul tanulni) ellentétben a tartalomközpontú oktatással, ahol megkérdőjelezhetetlen ismeretek átadása folyik. A dráma továbbá olyan tanulási forma, amely a szociális közegben létrejövő tudást helyezi a középpontba. Központi eleme a szociális tartalmakat hordozó probléma, amely kihívást jelentő, feltárandó és megoldandó helyzetek formájában jelenik meg. (Probléma-központúsága mindig egy ilyen szituációban nyilvánul meg.) Képzletbeli helyzeteket alkalmaz a való világ és a saját énünk megfejtése érdekében. Fikciója miatt védettséget ad, de mechanizmusát tekintve a valós helyzeteket modellálja. Az így nyert tapasztalatok a valós helyzetekben alkalmazhatók. Definíciós kísérletünkben meg kell még határoznunk a drámamunka célját. E cél eléréséhez, mint már említettük, különböző eszközöket használhatunk fel: drámajátékok, technikák, bizalomfejlesztő játékok, tréningek, ritmus, beszéd, fantázia, empátia, memória, érzékelés stb. fejlesztése, valamint koncentrációs, interakciós, agresszióvezető, szituációs, ön- és csoportismereti játékok. Nevezett eszközök készség- és személyiségfejlesztő formák, de nem ezekből áll a dráma, ez nem egyenlő a céllal. (Tehát a cél nem egyenlő a gyakorlatosdival és a személyiségfejlesztéssel sem.) Nem rövid távú a célkitűzés, hiszen legfeljebb hosszú távon remélhetem, hogy változást érek el a személyiség fejlődésében (ítélőképesség, felelősség-tudat stb.). A dráma mindig valamiről szól, vagyis központi problémája konkrét szituációkon át a problémamegoldás felé mutat, egészen addig, amíg tart a drámai feszültség. A probléma mindig valamilyen közös emberi tartalmat hordoz: szabadság, alávetettség, igazságosság, konfrontáció stb. Ebből következik, hogy a drámán belül ezek a tartalmak emberek közti viszonyrendszerben jelennek meg, így a tárgyi ismeretek megszerzéséről a hangsúly áthelyeződik a szociális folyamatok megértésére. (A mai iskolában erről nem tanítanak semmit, holott a demokrácia hosszú távú működtetéséhez ezekre az ismeretekre lenne igazán szükség.) A dráma olyan dramatikus tevékenység, amely során új tudást hozunk létre, amely a drámamunka folyamatában születik meg a csoportban, ez az új jelentéstartalom nem más, mint az adott témáról, gondolat-ról, tehát a középpontba állított dilemmáról való megértésünk egy magasabb szintje. E megértés – mivel dramatikus tevékenységen keresztül zajlik – a megéléssel együtt jár. Ez a szint magasabb lesz, mint a dráma előtti szint. A dráma célja tehát a dolgok megértése: a megértés megváltoztatása úgy, hogy az emberek közti egyetértést megteremthessük. Például a gyermek az iskolában azt hallja, hogy a mi iskolánkba nem járnak cigányok, de jó is, hogy nem járnak, mert... Erre a gyermek azt mondja, hogy a cigányok rosszak.

Ha egy adott problémáról elsődleges tudásszinten ilyen ismeretei vannak, akkor ennek a megértését szeretném átéltebbé, megéltebbé, átláthatóbbá, sokszálúbbá, sokirányúbbá, árnyaltabbá tenni számára, másrészt az eleve elutasító attitűdjét, ami akár csoportszinten is működhet, megváltoztatni, hogy úgy értse meg a problémát, hogy a kérdés közelítésmódja is megváltozzon, ami lehetőleg ne csak az egyes személyben, hanem a csoport gondolkodásmódjában is megmutatkozzon. Így kellene gondolkodnunk a drámáról, és amikor később a színházi nevelésről és a dráma munka szerepéről beszélünk, akkor az volna a cél, hogy a színház a maga művészi eszközeivel katartikus élményt nyújtva olyan állapotba hozza a gyermeket, amelyben az az adott problémát érzelmileg is megéli, egy másfajta állapotban tudja átélni és megérteni.

Ugyanakkor a színházi előadáshoz hozzákapcsolt dráma munka ezt a művészi élményt tudatosítja számára, s ebben a kegyelmi állapotban ez a bizonyos, problémáról való gondolkodásmód is képes megváltozni. (Ebben a pillanatban az iskola rendszer képtelen ezt befogadni, mert azonnal mérhető eredményekben gondolkodik.) Joggal vetődik fel a kérdés, hogy akkor hol van a dráma helye az iskolában. A szemléletmódot ellenzők táborában három jellemző ellenérv fogalmazódik meg. Egyrészt szerintük nem közvetít ismeretet. (De igen, csak nem azt az ismeretanyag-rendszert közvetíti, amelyet az egyes hagyományos tantárgyak tanítanak, hanem a szociális folyamatok megértéséhez segít hozzá, az emberek közti együttműködésben felhasználható tapasztalatokat közvetíti.) Másrészt felvetik, hogy a tárgyi ismeretek elvesznek, hosszú távon nem képeznek tudást. (Nem vesznek el, mert éppen a probléma megoldása érdekében integrálhatók a dráma munka folyamatában a különböző ismeretek, s a résztvevők azt tapasztalják meg, hogy ez a tárgyi tudás szükséges a valamely helyzetben való mozgáshoz. Egyszerűbben: nem azért tanulom meg a csigáról mint egyszerű gépről szóló fizikai ismeretet, mert egyest kapok, ha nem tudom, hanem mert ha azt a játékot játsszuk, hogy a görög korban drámaíróként élek, és be akarom mutatni a darabomat, hogy a színházi technikát működtetni tudjam, egy „deus ex machina” jelenetnél meg kell ismernem az erő eredőjét, vagyis működtetnem kell a csigarendszert.) Végül mondják, és ez a legjellemzőbb ellenérv, hogy igazából csak készségfejlesztésre jó, és öncélú. (Nem így van, mert a probléma megoldása, azaz a dráma működtetése közben a gyermek belátja, hogy egyes készségek – ritmus, koncentráció stb. – azért fontosak, mert a használatukkal bizonyos célokat el lehet érni.) Az összes tárgyi ismeret és készség azért szükséges a gyermek számára, hogy a játékban részt vehessen, ezért mindenre

hajlandó, még a tárgyi ismeretek elsajátítására is. Ez a legnagyobb motiváló erő. A dráma mint munkaforma e motivációt magában hordozza.

Színház, oktatás és nevelés összekapcsolása a hagyományokban

A színházat mint művészeti ágat, mint intézményt és mint a gyermekek és felnőttek nevelési területét kell megközelítenünk. Tehát az a kérdés, hogy a színház mint nevelési terület miképpen működtethető hasznosan. A színház, színháték már régóta jelen van a gyermekcsoportok nevelésében, oktatásában. Meg kell különböztetnünk a gyermekek és ifjak rendszerszerű, tervezett iskolai formában történő oktatását, nevelését a műveltebb, a polgáriasult rétegek számára elérhető, úgynevezett elit kultúrától. E kettéválás visszanyúlik az 1700-as évekig, amikortól elkülönül egymástól a polgárias nevelés, illetve egy hagyományos közösségben történő, ha úgy tetszik, népi-archaikus közösségi nevelés. Ezt megelőzően a reneszánszban is elválnak az egészen szűk körű elitnek a színjátékai a népi vásári komédiáktól, színjátékoktól, de ha ez elé is visszamegyünk, a világi és nem világi színjátéktípusok elkülönülésének a kezdetéig, a középkor elejéig, akkor azt látjuk, hogy a színjátékok gyakorlatilag össznépiek. A passiójátás az egyház keretein belül a templom falai között történik meg, aztán a profán elemek beszüremlésével kitevődik a templom előttré, majd a vásártérre. A passiójátás kialakulásáról egyébként érdemes megjegyezni, hogy kezdetben az egyház tulajdonképpen küzdelmet folytatott a színház ellen, hivatkozva az egyházatyák tekintélyére is: „Nem valami jobbat választottam azzal, hogy az engedetlenségbe estem, a játék öröme vitt erre. Fülemet csallandozták, melyektől jobban viszkett, szememet kíváncsiság tüzelte a színpad és a színészek játéka felé” (Augustinus 1987, 27).

Az ókori hagyományok tehát nem élhettek tovább. A vallásos színjáték megjelenésével új alkotással van dolgunk, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy az európai színház másodszor született újjá. A korai középkor vallásos játéka először a keleti egyházban jelentek meg; ennek liturgiáját már akkor átszőtték párbeszédeselemek (a pap és a hívők énekes formáiban).

A nyugati egyházban a liturgiai fejlődés során a templom épületén belül oratorikus stílusú játékok alakultak ki. Kiindulópontjuk a húsvéti ünnep volt. A középpontban az a jelenet állt, melyben a három Mária felkeresi Krisztus sírját.

A jelenetről Ethelwood winchesteri püspök leírása nyomán alkothatunk képet (idézi Shimhandl 1998, 58):

„A felolvasás alatt [...] négy testvér öltözzön át; egyikük albába öltözötten lépjen be, járuljon a sírhoz, és pálmaággal a kezében némán üljön le mellé. Kövesse őt [...] a másik három, kappába öltözve, kezében tömjéntartóval, és közeledjenek lassan a sír felé, mintha keresnének valamit. Ők ábrázolják a három nőt, akik fűszereket hoznak, hogy Jézus holttestét megkenjék. Amikor a sírnál ülő testvér, aki az angyalt ábrázolja, észreveszi, hogy a nők közelednek, kezdjen halkan énekelni: »Kit kerestek a sírban, keresztény nők?« Ők pedig feleljék egyszerre: »A názáreti Jézust, a megfeszítettet, ó, mennyei lény.« Mire ismét az szólal meg: »Nincs itt, mert feltámadott, amint megmondotta volt. Menjetek, és mondjátok meg mindeneknek, hogy feltámadott a halálból.« Ekkor a három nő forduljon a kórus felé a következő szavakkal: »Halleluja, az Úr feltámadott!« Ezután a sír mellett ülő angyal hívja vissza a nőket e felszólítással: »Jertek, lássátok a helyet, ahol feküdt vala az Úr.«”

E mag köré az idők során korábbi jelenetek csoportosultak, majd a húsvéti ünnephez hasonlóan a karácsonyi liturgia is így bontakozott ki. Az anyag bővülése következtében került végül sor a templom belső terének az elhagyására. Ettől fogva a hívők körmenetben járták körül a templomot, a térbeli változással egyidejűleg nyelvi változás is végbement (a latin nyelvbe egyre több népnyelvi elem hatolt). A 13. század végétől kezdődő társadalmi és gazdasági változások következtében új hivatásrendek alakultak ki: a kézműveseké és a kereskedőké. A felvirágzó városokban új osztály jött létre: a polgárság. A polgári élet térnyerésével és fejlődésével a színházi tér is nyílt, növekedett, a játéktér az élet központjául szolgáló piactérre helyeződött át. A papoktól hamarosan tanítók, városi írnokok, képzőművészek vették át a passiójátszással kapcsolatos feladatokat. A szereplők már nem a papok, hanem a város lakói voltak, akik egy-egy alkalommal akár több százan is részt vettek az ünnepi produkcióban. A 16. századtól a realizmusra való igény szellemében már asszonyok és lányok is feltűnnek a piaci játékok színpadán.

A passiójátászás hagyományai különösen a német nyelvterületen mélyek, néha egészen a 20. századig fennmaradtak.

Természetesen innentől kezdve látjuk, hogy az iskolákban tervszerűen jelenik meg a színjáték (ami egyébként már Comeniusnál is megvan). A hagyományos iskolai színjáték a rendi iskoladramák formájában zajlik (ebben elsősorban a pálosok voltak nagyon aktívak, de a református kollégiumoknak is ott van a repertoárjukban). Ők a színjátékra úgy tekintenek, mint az oktatást segítő pedagógiai módszerre, amelynek alapvető célja, hogy a tananyagot felfogható, szórakoztató formába öntse. Sajátossága, hogy szigorúan érvényesül benne a „betanította–betanulta” szemlélet. (A drámának mint tevékenységnek ehhez természetesen semmi köze nincsen. A mai gyermekszínjátszó csoportok tevékenységében sajnos ez a fajta hagyomány kritika nélkül él tovább, s még mindig kevés helyen alkalmazzák a gyermekszínjátszó csoportok vezetői a dráamunkáról mint tevékenységformáról szóló elméleti és gyakorlati ismereteket.)

Ha a népi, archaikus hagyományokat nézzük – amelyek többnyire naptári ünnepekhez köthetők –, akkor azt látjuk, hogy a dramatikus játékformákban az a fajta színjáték és színjátszás él tovább, amely közelebb van a kezdeti színjátékformákhoz, amikor még a színjáték szinkretikus művészetként ötvözte a képzőművészetet, a táncot stb. A dramatikus népszokások, maszkos és nem maszkos népi játékok áttekintését szokásalkalmak szerint is végezhetjük. Az idesorolható hagyomány az egész népéletre kiterjed. A szokásalkalmak gyakran egymásba fonódnak, s olykor ugyanaz a játék a kalendáris szokáskörhöz, a munkaalkalmakhoz vagy a társadalmi élet szokáshagyományához kapcsolódik (Ujváry 1989, 5):

„A dramatikus szokások egy részében a rítuscselekvés áll előtérben, s így megfigyelhetők olyan játékok, amelyekben még ismeretes a rítus, a hiedelem háttere, de már a játék funkció is megnyilvánul. A naptári napok szokásai jelentős részben dramatikus jellegűek, színjátékszerűek. A naptári szokáshagyomány vizsgálatának különböző szempontjai vannak. Attól függően, hogy a kutató ezek közül melyikre irányítja a figyelmét, lényegében tudatosan és önkéntelenül is elsősorban azokat a részleteket és motívumokat emeli ki, amelyek a megjelölt témakör áttekintését, tágabb összefüggésben való elemzését segítik elő. A naptári ünnepkörök közül a dramatikus játékok és maszkok tekintetében kétségkívül a legjelentősebb a téli ünnepkör, a karácsonyt megelőző és azt követő, a farsanggal lezáródó időszak.

A naptári év nyújtotta alkalmak és a lakodalom mellett a népi dramatikus játékok színhelyei közé tartoznak a munkaalkalmak is, amelyek szoros kapcsolatot mutatnak az előbbieket szokásaival. A dramatikus népszokások és népi színjátékok elemzése során kevésbé fordult a figyelem a cselekmény szerkezetére, a játék előkészületeire, szervezésére, a különböző kellékekre, a színhelyre, a játékosok és a közönség kapcsolatára stb.

Ezeknek a szempontoknak az érvényesítésére elsősorban a betlehemes és farsangi játékok kutatása során történt kísérlet. A dramatikus népszokások és népi színjátékok szerkezetét nem lehet a műdrámákra vonatkozó szempontokkal vizsgálni. A népi bemutatásnál nincs színházépület, ezt a mindennapi élet színterei adják: utca, udvar, szoba, melléképületek, kocsmák stb. Díszletek nincsenek, olykor esetlegesek, a kellékek sem meghatározóak. A nézők gyakran szereplők, de mindenképpen a játék résztvevői. E játékok szorosan a környezetükhöz kötődnek. Szereplőhöz szerep asszociálódik, a színész szerep szerint játszik. A népi játékok szereplőjének nincs – vagy csak ritkán – írott és pontosan meghatározott szerepe. Elsősorban azért nincs, mert a hagyomány által szabályozott keretben működik. Nem a szerepkönyv határozza meg a cselekvést, hanem a tradíció, amelybe a játékos beleszületett, s azáltal a nézőkhöz, a közönséghez – ami egyúttal a hagyományt fenntartó és szabályozó közösség – igazítja a szerepjátszást.”

Egyébként meghatározó volt az is, hogy a játék zárt vagy nyílt térben zajlott-e, valamint hogy dialógust, monológot vagy csak néma jelenetet kellett produkálnia a szereplőnek. Érdekesség, hogy a szereplők férfiak voltak, a női szerepeket is ők alakították (még mindig!). „A dramatikus szokások szerinti népi színjátékok megnyilvánulási formáiban a szereplők és a nézők azonos kultúra hordozói, együttesen a hagyomány éltetői, s funkcionális szempontból teljesen mellékes, hogy személy szerint kik a szereplők, és kik a nézők. A szereplők a nézők igényeit teljesítik, a nézők pedig a hagyomány szabályainak teljesítését várják a szereplőktől. Ezek érvényesülése biztosítja a két pólus harmonikus kapcsolatát, és a szokások funkcionálását” (Ujváry 1989, 7).

Mint ahogy említettük, fontos a játékok színhelye: ezek nem igényeltek színpadot, hiszen a játékot a tradíció élteti, ezért a megfelelő miliőben lehet lefolytatni (színpadi feldolgozáskor megszakad a kontaktus az éltető közönséggel – a játék a műdráma igényével lép fel).

A népeletben a „színpad” azonos a mindennapi élet, környezet színtereivel. Nincs két azonos színhely, ahol egyformán lehetne bemutatni a játékot, ezért a szereplők a körülményekhez igazodva erőteljesebben, kontúrosabban fejezik ki magukat. Az öltözetben, a maszkírozásban vagy a kellékhaználatban a legkülönbözőbb variációk figyelhetők meg, a cél azonban mindig azonos: utánzás és karikírozás. „A népi dramatikus szokások, színjátékok, különböző maszkos jelenetek egy részének jellegzetes kezdő, illetőleg nyitó formulája van, amelyet a népi elnevezés szerint bekéretésnek, behívónak, illetőleg a pantomim maszkos játékokban maskarabekéretőnek vagy maskarabeköszöntőnek nevezünk. A népi játékokban, színjátékszerű jelenetekben éppúgy, mint a vásári komédiások vagy a hivatásos színészek által előadott egyes darabokban, egy személy a produkciót jelenti, a közönség figyelmet felkelti, rövid tájékoztatást ad a szereplőről és az előadóról. Funkciója megegyezik az antik játékok prológuzával, amelyben ugyancsak tájékoztatást kap a néző a bemutatandó darabról, illetőleg a színre lépőkről” (Ujváry 1989, 10).

„A műfajra vonatkozó vélemények egy kérdésben megegyeznek: a népi színjátszást a különböző műfajok, rítusok, jelenetek, maszkok stb. összességében lehet csak tanulmányozni. A teljes repertoárt kell elemezni úgy, mint drámát, komédiát, misztériumot, rituális drámai elemeket, különféle rítuscselekvéseket stb. Külön-külön vizsgálva nem lehet általánosítani, meghatározni és felvázolni a népi színjátszás sokoldalúságát. Egybe kell foglalni a teljes néphagyományt, fel kell tárni a műfajok kölcsönös összefüggését, hogy meg lehessen érteni a történeti fejlődésüket és sajátosságukat” (Ujváry 1989, 14).

Dégh Linda kísérelte meg elsőként a műfaj és a fogalom körülhatárolását: „Népünk színjátéka nem egyéb, mint átmenet a primitív népek kultikus játéka és a városi drámák között. Már túlnőtt a pogány magyarság egykori kezdetleges szertartásain, de még nem városi színjáték. Változtatható, el lehet venni belőle, és hozzá lehet tenni. A néprajz színjátékszerű népszokás néven gyűjti egybe népi színjátékainkat. Meg kell azonban állapítanunk, hogy van népszokás, és van népi színjáték. Csaknem minden hagyományos cselekedetben, szokásban van drámai elem. Az újesztendei határkerülés, a különböző termésvarázslások, melyek a gonosz távoltartásáért, a jó segítségéért történnek, apróbb drámák. Színjátékos cselekvés a lucázás, kotyolás, kongózás, korbácsolás is. Túlzás lenne azonban az, ha drámának neveznénk minden olyan megnyilatkozást, ahol drámai elem jelen van” (idézi Ujváry 1989, 22).

Kardos Tibor körülhatárolása szerint a népi színjátszás fogalma alá az egyszerű nép alakoskodásai és a népi mulattatók tevékenysége kerül, népies színjátszásnak pedig az abból kialakuló színjátszást tekintí, amely szorosan kapcsolódott a középkor végén a deákszínjátszás révén a humanista drámával. Itt lényegében ami elhatárol, össze is köt. S ez a problémakör különösen előtérbe kerül, ha a középkori színjátszásról van szó. Az alapvető megkülönböztetés a kettő között (iskolai és népi) elsősorban a játszó és a közönség kapcsolatában van. Az iskolai színjátszás hagyománya a kifelé megmutatást helyezi a középpontba, ehhez persze használja a színjátékos technikákat, itt a játszó és a közönség elkülönül egymástól, a játszó alapvető feladata az, hogy kapcsolatot teremtsen valamilyen módon a közönséggel, ami problémaként jelentkezik. Ennélfogva aztán vagy a színjátékos technikák mesteri elsajátítására nem fordítanak kellő figyelmet, vagy az oktatási tartalom közvetítésére, valamelyik mindenképpen elsikkad, általában az oktatási forma és tartalom elsődlegessége a fontos. Így lesz belőle egy színházi élményt nehezen nyújtó előadás (ma is). Ez a probléma a népi hagyományos játékformákban egyáltalán nem dilemma, hiszen a játszó és a néző kapcsolata közeli, sőt a kettő ugyanaz.

A közönség részese lehet a rituális formák szabályozó ereje által létrejövő játéknak; gyakorlatilag ha ma nem, a következő farsangkor már ő lehet a játszó, ha megtanulja azokat a hagyományokat, amelyek ezt a játékformát éltetik. Ilyen módon a gyermekek belenevelése a színjátékos hagyományba észrevétlenül és szerves módon történik. A közönség beleszólhat, alakíthat a játék folyásán, azokon a kereteken belül, amelyek az adott játéktípus hagyományai szerint megengedhetők. Nem mindenfajta színháznak célja a didaxis, azonban a pusztá létezésük már nevelő hatást hordozó tényező. A görögség szempontjából a színházra való nevelés nem az oktatási rendszer része, viszont a görög demokráciákban mindenütt nagy súlyt helyez a politikai vezetés arra, hogy a színházzal valamennyi felnőtt és szabad polgár találkozzék, ugyanis a színház a demokráciát használni tudó ember kinevelésének az egyik legfontosabb eszköze. Olyan felkészült embereket nevelni, akik rendelkeznek azokkal a demokratikus vonásokkal, amelyek az egyes embereket képessé teszik arra, hogy együttműködővé váljanak, és megértsék a közösség céljait, feladatait, a társadalomban meg tudják találni a maguk helyét, szerepét, a közösség értékrendjét értsék, átéljék, és el is tudják fogadni – nos, mindezeknek a demokratikus vonásoknak a kialakításához a színház által nyújtott művészi élmény rendkívül fontos és alapvető. A színházat akként használja a demokrácia, hogy az a maga katartikus élményt nyújtó

lehetőségével művészetként funkcionálva az emberek gondolkodásmódjában változást tudjon elérni. Ez az a pontja a görög színháznak, amely szinte kísértetiesen hasonlít arra, amit ma a drámáról, a drámai tevékenységről a korábbiakban már kifejtve gondoltunk. Itt kell megemlítenünk, hogy az Aszklépiosz-templo-mokban is – amelyek tulajdonképpen kórházként funkcionáltak –, használták a színházat mint személyiségfejlesztő, sőt gyógyító eszközt. A beutaltak az őket érintő problémákkal kapcsolatos előadásokat láttak, amelyek hozzásegítették őket azoknak a saját életükben való megoldásához.

A drámapedagógia kialakulásának és fejlődésének áttekintése nemzetközi és hazai vonatkozásban

Az angolszász világban a tantervekben a dráma jelen van. Szerepét illetően hosszas viták bontakoztak ki, amelyek azonban élő, működő ismeretanyagra támaszkodhattak, nem csupán elméleti fejtegetéseken alapultak. A drámatanárok számára Peter Slade munkássága a kiindulópont (még akkor is, ha szemléletmódjában sokan nem osztoznak). Pedagógiai gondolatmenetének középpontjába a gyermeki személyiség tiszteltetését tartásához és a gyermeki játékokra alapuló oktatási-nevelési megközelítésmód fontosságát egyenlő súllyal emelte. Elgondolásait és metodikáját bemutató könyvében (*Child Dráma*, 1954) a játék a szabad és kötetlen tevékenységformák szinonimájaként szerepel, melyeket ő maga is a „természetes önkifejezés” terminussal jelöl (vö. Szauder 1993, 197).

Mindez összhangban áll a kor szabadelvű filozófiájával, haladó pszichológiájával, és – ezekből fakadóan – az iskoláztatást megújítani kívánó reformpedagógiai törekvésekkel is. A pedagógus fontos feladatának tartja, hogy az ötleteivel a tanulók fantáziáját megmozgató tevékenységformák kipróbálására-végzésére ösztönözzön. „Mindaddig rendben van a dolog, míg a cselekvésre magára, és nem annak megoldására vonatkozó tanácsokat adunk a gyerekeknek” (Szauder 1993, 199).

Slade gondolkodásmódját két – az angolszász pedagógiában kiemelkedő jelentőségű – szerző befolyásolta: E. Holmes *What Is and What Might Be* (1911) és C. Cook *The Play Way* (1917) című műve a tanulási folyamatban megjelenő felelősségérzetre helyezi a hangsúlyt. Metodikájukra a gyermek szabad játékát leképező, egymást követő, spontán cselekvéssorok (mimetikus drámajátékok) jellemzőek.

Az az alapgondolat vezette őket, hogy az ilyen típusú játékban a gyermek mozgósítja egész személyiségét, hogy az általa adekvátnak tartott módon az adott figurát megjelenítse, nem pedig külső elvárásnak fog megfelelni.

Az amerikai drámapedagógusok szerint Winifred Ward a kreatív dráma anyja, aki elsőként alkalmazta a dramatikus megközelítést azért, hogy a gyermekek jobban megértsék a drámai cselekvés lényegét, s ezáltal önmagukat (*Creative Dramatics*, 1930). „A gyerekek tanítottak minket erre a szabad, kötetlen drámára. Nekünk csak azt a módot kellett kidolgoznunk, ahogy ezt fel lehet használni, és ahogy az adminisztrációt meg lehet győzni ennek értékéről” (idézi Szauder 1993, 205). Ward pedagógiai megközelítésmódja a korszak nevelésméleti irányzataiból, a teljes személyiséget célzó nevelési eszményből és a társadalmi tudat fejlesztésének a hangsúlyozásából eredeztethető. A dráma a személyiség fejlesztésének legfejlettebb eszköze, melyben a kollektív cselekvés egy időben hat az önismeretre, valamint a csoporton belüli működések felismerésére – vallja. A drámát művészeti ágának tekinti, melynek két fő eleme a folyamat és a produktum. Ebben a folyamatban a résztvevők belső készségeket (koncentrációkészség, szenzitivitás) és külső viselkedésformákat (pantomim, dialógus, figurateremtés) sajátítanak el; ezek minden esetben történetre összeállva jelennek meg. Brian Way (angol színész, rendező, író, drámatanár) Peter Slade már említett alapműve nyomán szerkesztette meg a könyvét (*Development Through Drama*, 1967).

Megközelítésmódjának hátterében a 20. század eleji humanista nevelési eszmény, a színház beható ismerete és Slade szellemi öröksége áll (miszerint a dráma nem más, mint a gyermeki játék kiterjesztése). A résztvevők párokban vagy szimultán módon dolgoznak, ami szükségtelemmé teszi a vezető beavatkozását; a cél tehát a személyes tapasztalat, élmény. Úgy véli, hogy a dráma folyamata és a teátrális produktum egymással ellentétesek, ezért a teatralitás a kreativitás ellen hathat.

Angliában szociológiai érzékenységgű metódusával nagy hatású drámapedagógusa lett az 1970-es éveknek Dorothy Heathcote.

Módszerének középpontjában a szerepben cselekvő pedagógus áll. Szerinte a dráma egyfelől a (szociális, verbális, emocionális stb.) tanulás lehetőségét megteremtő közegként funkcionál, melynek hatására létfontosságú készségek alakulnak ki, fejlődnek tovább. A kifejezés másik tartalma pedig, hogy a tanár közvetítővé válva jelenvalóvá tegye az időben és térben távoli dolgokat azáltal, hogy a résztvevők tudatában kelti életre azokat. A dráma tehát a tanulási folyamat maga, a tanár pedig ennek a katalizátora. Viola Spolin megközelítésmódjának

fókuszában a játék és az improvizáció áll. Bár munkájával elsősorban a színházi törekvéseket kívánta előmozdítani, a módszerbeli hasonlóságok miatt azonban nagy hatással volt a dráma iskolai oktatóira is. Metódusának alapja, hogy a színházi játékokban részt vevők számára a tevékenység nevelési, pszichés és szociális haszonnal jár. A Seattle-i Egyetemen dolgozta ki a módszerét Geraldine Siks. A dráma szerint háromféle módon közelíthető meg:

- a dráma mint művészeti ág,
- a dráma mint nyelvi művészet,
- a folyamatorientált megközelítésmód.

Meg kell említenünk, hogy gyermekdrámát az angol pedagógusok nem a reformpedagógiai semmiből alkották meg, hiszen a polgári társadalmakban a századfordulótól kezdve szervesen jelen vannak a különböző irányzatai – ellentétben hazánkkal. Dewey Amerikában a polgári társadalom tökéletes modelljét akarja megalkotni, azt tanítja, aminek a gyerek hasznát látja, mégpedig a cselekedtetés által. A gyermeket autonóm lényként kezeli a pedagógiát a pszichológiával összekapcsoló svájci Claparède, aki szerint az iskolai életet úgy kell megszervezni, hogy abban a tanuló a maga életét élhesse, az egyes életszakaszok domináns lelki funkcióinak a begyakorlása által válják fejlett, demokráciára alkalmas jövőbeli állampolgárrá. A tudás elsajátítására fordított tanulásnak is játékformát ad. Az olasz Montessori reformóvodájában a gyermek játékos tevékenységéhez minden biztosítva van, amivel szabadon tanulhat, alkothat stb. A parlamentáris berendezkedésű polgári demokráciák társadalmi igényére figyelve valamennyi reformpedagógiai irányzat épített a fejlődéslélektan, a szociológia stb. 20. századi eredményeire. A drámapedagógia hazai története, mint ahogy azt már dolgozatom elején említettem, a hetvenes évektől kezdte szárnypróbálgatását, a gyermekszínháztársulás és a kísérletező iskolai oktatás területén (Debreczeni Tibor, Mezei Éva, Emmy Nielson). „A drámapedagógia honosodásáról szólván nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy ezt az irányzatot, metódikát színháztársulás rendezéssel is foglalkozó szakemberek fedezték fel, s akik körében terjedni kezdett, maguk is gyermekszínháztársulással kapcsolatban lévő rendező–pedagógusok, mint Mezei Éva, aki a Bogáncs utcában alsósok körében alkalmazta a drámapedagógiát, ő is csak kirándult ide heti néhány órára, lévén egyébként színházi rendező. Mégis az ő írásai, műhelytanulmányai az első híradások az 1970-es évek közepén a drámapedagógia iskolai alkalmazásának lehetőségéről és hasznáról. Valószínűleg ezek a publikációk hívták fel Zsolnai József figyelmét Mezei Évára és a

drámapedagógiára, s ezek után kapcsolta be őt nyelvi-kommunikációs kísérleti programjának kidolgozásába, és ennek eredményeként kerültek be az alsós Zsolnai-programba a Mezei-ihletésű drámapedagógiára utaló gyakorlatok. Ez azonban Zsolnai oktatási koncepciójának lényegét nem érintette. Mezei Évának a kezdeményezését folytatja, etikai problémák feldolgozásának irányába nyitja Gabnai Katalin, majd a kilencvenes években új megközelítésben Kaposi László. A Mezei-féle elképzeléstől eltávolodó, az előbbieknél komplexebb eszközökkel dolgozó dramaturgiát fejleszt Bucz Hunor, elnevezvén azt dramatikus játszóháznak. A hivatalos pedagógiai irányítás hűvössége vagy elzárkózása lefékezte a drámapedagógia terjedésének kezdeti lendületét. Nem hitték nyilván, hogy közel van az átalakulás, s hogy a polgári berendezkedésű társadalom olyanféle pedagógiai szemléletet és módszert igényel majd, mint amilyen a drámapedagógia. Lényegi változás a rendszerváltás előestéjén következett be, akkor, amikor már nyíltott lehetőség egyesület alapítására is. 1988 decemberében megalkult a Magyar Drámapedagógiai Társaság. A társaság célja segíteni az iskolai és iskolán kívüli nevelési és oktatási gyakorlat demokratizálódását a gyermek-, ifjúsági és felnőttközösségekben, tanítási órákon és szakkörökben, csoportokban, klubokban, táborokban, egyesületekben, intézményekben. A társaság célja annak elérése, hogy a drámapedagógia bekerüljön a felsőoktatási intézmények tantervébe. A társaság tagjai valami ellen és valamiért óhajtottak harcba szállni. A megkövesedett porosz típusú pedagógia ellenében a mellérendelésre épülő személyiségfejlesztő, kreativitást szorgalmazó pedagógiáért, s ami ebből következhet, a majdani demokratikusan élő és gondolkodó állampolgárért. A drámapedagógiát éppúgy, mint a többi reformpedagógiát, a polgári demokrácia segítette világra, és tartotta életben. Mi itt, Magyarországon mi másban bízhatnánk, amikor drámapedagógia jövőjét latolgatjuk, mint abban, hogy nálunk is tartós polgári demokrácia lesz” (Debreczeni 1993, 214–215).

Színház a nevelésben

Visszatérő kérdés az, hogy mi legyen a tere a színházi munkának, és mit értünk rajta.

A TIE és színházi nevelés

Mi is az a TIE?

A TIE rövidítés, illetve annak jelentéstartalma Angliában és a világ számos más országában is széles körben ismert (*Theatre in Education* – 'színház az oktatásban'). Tartalmát tekintve gyerekekkel, fiatalokkal foglalkozó társulatok munkájáról van szó, amelyek a színház és a dráma eszközeivel nevelnek, oktatnak. A TIE-programok részét képezi a színház – nemcsak előadás formájában, hanem a színházi eljárások, technikák alkalmazásaként is. A színház eszköz, a témának van alárendelve, amelynek a megértésében változást kívánnak elérni a társulatok. „A TIE megkülönböztető jegye, hogy átfogó, elsődleges célja mindig nevelési” (O'Toole 1976, 48).

A foglalkozásokat különböző korosztályoknak készítik a TIE-társulatok, többnyire új és ismeretlen közösségeknek. Angliában rendszerbe állítottatott közoktatási szolgáltatást nyújtanak önkormányzati finanszírozással. (Soha nem a gyerekek fizet.) A programok időtartama két-három órától két iskolai napig terjedően változhat, ott ezeket a színházi napokat az iskolák gond nélkül beépítik a tanrendjükbe. (Az első TIE-társulat – amely egyébként napjainkban is működik – 1965-ben kezdte meg működését, Coventry város Belgrade Theatre nevű színházában. Ma a világ több mint húsz országában dolgoznak ilyen társulatok.)

A TIE angliai története napjainkig

Mielőtt jelen témánkat kibontanánk, vessünk egy rövid pillantást a TIE angliai fejlődéstörténetére, melynek pozitív és negatív tapasztalatai egyaránt iránymutatóak lehetnek számunkra mind a hazai továbblépés lehetőségének a keresésében, mind az ottani hibákból való okulás végett. A TIE abból az új típusú gondolkodásmódból, tapasztalati anyagból, szellemi légkörből emelkedett ki, amely a brit színházat a hatvanas évek derekán jellemezte, kialakulásához ugyanakkor az ez idő tájt egyre szélesebb körben terjedő iskolai színjátszás is jelentős mértékben hozzájárult. Mint ahogy már utaltunk rá, a Coventryben működő Belgrade Theatre 1965-ös TIE-projektje letette alapkövét. A város és a színház finanszírozásában működő négy színész-tanárból álló munkacsoport a régió iskoláit járta sorra, s mintát adott a Boltonban, Leedsben, Glasgow-ban és Nottinghamban

működő színházak számára. Rövid idő alatt az egész ország területén kialakultak a TIE-csoportosulások, amelyek hatékony részt vállaltak az oktatás–nevelés tartalmi feladataiból. Tevékenységük karakteresen elkülönült a hagyományos, gyerekeknek szóló színjátszástól. Anyagilag finanszírozását kezdetben a Művészeti Tanácstól, újabban a Regionális Művészeti Bizottságtól, valamint a helyi hatóságoktól, esetleg helyi oktatásügyi hivataloktól kapta. A TIE a színházhoz tartozott, így használta annak eszközeit (technika, jelmezek, díszletek, műhelyek), és nem függött teljesen az oktatásügyi hatóságoktól, de közeli kapcsolatba tudott kerülni az iskolákkal. A brit Művészeti Tanács központi kormányzati forrásokból gazdálkodik, feladata a művészetek ismeretének, megértésének és gyakorlásának a fejlesztése és támogatása, valamint a művészetek hozzáférhetőségének a biztosítása Nagy-Britannia egész területén. 1965-ben a Művészeti Tanács bizottságot hozott létre a célból, hogy feltárják a gyermekek és fiatalok számára elérhető színházi szolgáltatási formák tágan értelmezett rendszerét, illetve ajánlásokat fogalmazzanak meg különös szerepvállalására vonatkozóan, tekintettel a további fejlesztésre. A coventryi tapasztalatok vizsgálata oda vezetett, hogy bizonyos keretösszegeket elkülönítettek arra, hogy a nagyobb társulatok létre tudják hozni a speciálisan gyerekeknek játszó csoportjaikat, illetve hogy az újonnan születő társulatok támogatáshoz jussanak. Így a reper-toárszínházaknak is alapot biztosított ez a költségvetési támogatás arra, hogy állandó ifjúsági társulatokat működtethetnek. A kilencvenes évek elejéig a helyi oktatásügyi hivatalok (LEA) voltak felelősek az oktatási szolgáltatások ellátásáért országszerte. (A kilencvenes évek után a pénzügyi keretek nagymértékben átkerültek az iskolák vezetőségének a hatókörébe.) Kezdetben a finanszírozás mértéke helyenként egyenetlen volt, nem volt egyértelmű, hogy a szülők, az iskolák és a hivatal milyen arányban osztozzon a felmerülő költségeken. Aztán felvilágosult és ötletes megoldások kerültek felszínre: külön támogatási formákat teremtettek a színházakon belül vagy azoktól függetlenül működő társulatok számára, vagy pedig létrehozták saját TIE- és DIE- (*Drama in Education*, tanítási dráma) munkacsoportjukat. A TIE fejlődésének a hetvenes évektől kezdődő szakaszát talán a londoni LEA által 1971-ben felállított Cockpit nevű TIE-társulat megalakulásához köthetjük. A TIE jelentős fejlődésen ment keresztül, körülhatárolható mozgalommá, új törekvések hordozójává vált, a LEA-k egyre nagyobb mértékben kezdték támogatni, így a nyolcvanas évekhez közeledve az ország egész területén hozzáférhető szolgáltatássá vált. Egyes csoportok a függetlenség mellett döntöttek, nonprofit szerveződésekévé váltak, pénzügyi forrásait

céltámogatási formában a helyi hatóságoktól és a Művészeti Tanácstól kapták. A TIE-csoportok a közoktatás teljes spektrumát lefedték az óvodáktól, kisiskoláktól a szakfőiskolákig, az ifjúsági kluboktól a fogyatékosok speciális iskoláiig, a nyári táboroktól az érettségi programokig. A TIE az egész közösség felé nyitott nevelő színház irányába mozdult. A fejlődéssel egyidejűleg helyenként zavarossá váltak a célok és törekvések is. A TIE-céltámogatás néhány színház-igazgató számára új pénzügyi forrást jelentett a kőszínházi produkciók költségvetésében. (A produkciót a tanterv egyes elemeihez kapcsolódó programnak nyilvánították.) A TIE-csoportok és a természetükből fakadóan konzervatív iskolafenntartók és tantestületek között feszültségek és viták alakultak ki. Egy elemző rámutatott, hogy az iskolák nem adják pozitív jelét annak, hogy a színházi nevelést mint eszközt tekintetbe vennék az intézmény szervezeti és tartalmi újragondolásakor. A nyolcvanas évek elejére a szokásosnál magasabb infláció a megpályázható központi és helyi pénzügyi források jelentős megfogyatkozásához vezetett. Csökkent az új projektek száma, eltávolodás volt tapasztalható a gyerekeket résztvevőként kezelő programoktól. 1988-ban a brit oktatás formai és tartalmi átalakulását eredményezte az első nemzeti alaptanterv, melyben nem jelent meg a dráma vagy a tánc. S erre a TIE-társulatok nem tudtak kellőképpen reagálni. El kellett bocsátaniuk adminisztratív alkalmazottait, és a fennmaradásért küzdöttek. Kevés energia maradt az új programok kialakítására. A dekadencia egyre nagyobb méreteket öltött, számos TIE-színész át- vagy visszatért a hagyományos színészi életre, egyre inkább *ex cathedra* jellegűekké váltak a programok. Sokak szemében a TIE nem nyújtott elegendő művészi élményt a gyerekeknek. Ebben az időben egyre világosabbá vált, hogy a drámatanár és a TIE-színész munkája között nem akkorák a különbségek, mint azt korábban gondolták. A törésvonal mindinkább a részt vevő jellegű munka, illetve az előadás-központú projekteket vivő társulatok között kezdett húzódní. A nemzeti alaptanterv és a helyi iskolafenntartók szerepe egyre növekedett a kilencvenes évek elejétől. Így a TIE-társulatoknak mind nagyobb mértékben kellett új források után nézniük, ami adott esetben sikerülhetett egy-egy konkrét munka megvalósítására, de a folyamatos szinten tartásra nem elég. A finanszírozási polémiák következtében felmerült a kérdés, hogy mi a TIE valójában, nevelés vagy színházi tevékenység. (A két fogalomnak nem kell kizárnia egymást, a gyakorlatban azonban a politikusok, hivatalnokok, sőt az oktatásemleleti vagy színházi szakemberek számára – még Angliában is – másképp áll a helyzet.) A legjobb TIE-előadások bizonyítékul szolgálnak arra, hogy a színház és a tanulás

kitűnően megférnek egymás mellett. Egyszerűbben: nem lehetetlen színházon keresztül tanulni.

Sokan összetévesztik az oktatást az iskolával, vagyis az intézményesített és állami iskoláztatással, holott ezek nem szükségszerűen esnek egybe. Az oktatásnak számtalan módja lehet, ezek között jelentős szerepük van a művészeteknek is. (A jó színjelölés már önmagában is oktatás.) A kilencvenes években a Művészeti Tanács a nevelő színházat részesítette előnyben a színházi neveléssel szemben, melytől óvatossá tartotta magát. (Nevelő színházhoz a repertoár-színházak tevékenységi köre kapcsolódik, felhívja a figyelmet a színház mint forma működésére, illetve megalapozza kapcsolatait jövőbeni közönségével. Céljait elméleti előadásokkal, a színházi kulisszák bemutatásával, nyílt próbákkal stb. kísérik meg elérni.) A brit kormány 1993-ban megszüntette a városi színházak részeként dolgozó TIE-társulatok finanszírozását, a Belgrade-TIE kivételével minden színház elbocsátotta a TIE-színészeket, vagy áthelyezte őket a nagyszínházi részlegbe. 1995 decemberében Coventry önkormányzata közölte a színházzal, hogy el kell bocsátani a TIE-társulatot. A színház vezetősége tiltakozott, erre az önkormányzat az egész színház bezárásával fenyegetőzött. A helyi újságokban pedig az a hír jelent meg, hogy a városi színház létét a TIE-társulat veszélyezteti. 1996. március 31-én az elbocsátások életbe léptek. A társulat tagjai kénytelenek voltak új megoldásokat keresni (pályázatok, szponzorok stb.).

Jelenleg a felvilágosultabb helyi és kormányhivatalok, iskolák és regionális művészeti bizottságok belátásán múlik a TIE-programok anyagi támogatása.

A TIE-csoportok sajátosságai, színházi és drámai dimenziók

A TIE elsődleges célja, mint minden más színházi formában, valamely előadás bemutatása a közönségnek, amely a színházi megközelítésből fakadóan sokszínű lehet; az ilyen programok egy részét kifejezetten passzív befogadóként jelen lévő közönség számára tervezik, ezek a programok a drámai tartalmat és a színházi hatásokat használják fel nevelési célokra. A továbblépés lehetőségét ebből a helyzetből a tanítási dráma fejlődése adta meg, mely a közönség bevonását, részvételét helyezte előtérbe.

A közönség bevonásán annak szóbeli megnyilvánulásait, illetve a történetekbe cselekvő módon való bekapcsolódásukat értjük; gyakran mindkettőre szükség van. Ezzel a módszerrel tehát a gyerekek bekerülhetnek magába a folyamatba, annak szerves részévé válhatnak, olyan szerepeket tudnak eljátszani, amelyek a drámai konfliktusban döntő jelentőségűek, így reagálhatnak a történetekre,

azokat aktívan befolyásolhatják. Ha a gyermekek aktív részvétele alakítja a darab menetét, akkor megváltozik a gyermeki tapasztalás természete is: addig nem ismert mélységekig tud hatolni a felfedezés és az azonosulás útján (a szituáció ugyan fiktív, de a megnyilvánuló cselekvés és a történés valódi).

Ez a tevékenység közelebb áll a tanítási drámához, mint a színjátékhoz, a játékok történeteket dolgoznak fel, különböző világokat tárnak fel. Kezükben van a folyamat során a játék sorsa, maguk alkotják meg saját konvenciójukat, miközben tudattalanul fejlesztik az együttélésre és együttműködésre való készségüket, kiterjesztik a kölcsönösen elfogadható viselkedésformák határait, elsajátítják a különböző szerepviselkedéseket, stb. A tanítási dráma funkciója éppen az, hogy hatásossá tegye ezt a tanulási folyamatot. Különbséget kell tehát tenni a dráma és a színház között. A dráma a belső folyamatot, a színház pedig ennek a külső megjelenési formáját jelenti.

„A drámát elsősorban az emberi viszonyok szerkesztett, szimbolikus reprezentációjaként definiálhatjuk. A folyamat dinamikus (semmiképpen sem statikus!), és szükségszerűen tartalmaz bizonyos feszültséget, melyet az érdeklődések, érzelmi és intellektuális konfliktusok hoznak létre. Noha a tapasztalat közvetlenül átélt formában jelentkezik, a szimbolizáció eltávolítja a folyamatot a valóságtól. Ebben áll a drámaként definiálható tapasztalás biztonságos volta: az ember bármikor és következmények nélkül kiléphet belőle, kifejezésre juttathatja távolsgártartását is” (Bolton 1986, 180).

A gyerekeknek szánt színházi munkában különösen problematikussá válhat ez a kérdés, mivel minél fiatalabb a gyerek, annál kevésbé tud a valóság és a képzelet között különbséget tenni. Tehát lehetséges olyan drámát bemutatni, amelyre a gyermek úgy reagál, mint magára a valóságra. Egy olyan színdarab esetében, amikor a gyermekek is részt vesznek a játékban, mindig nagy kihívással kell szembenézniük a színész-tanároknak, ugyanakkor ez nagy hatalmat is jelent. Egy ilyen programban, amely a gyerekek reakcióira épít, az ötleteiket felhasználja, ott a párbeszédnek nagy részének improvizatívnak kell lennie. Így fokozott a veszélye annak, hogy a szerep helyébe a felnőtt fölényes magatartása lép, vagy a leereszkedő segítőkészség sztereotip magatartásformákat eredményez. Erre különösen figyelemmel kell lenni: a színész feladata az, hogy jelenlétének egyéni jelleget adjon, máskülönben csoportos tanítássá válik az élmény, s ez utóbbi nem tartozik a TIE feladatai közé. A közönségként jelen lévő gyerekek elvárásai mindig speciálisabbak, mint a felnőttekéi. Elsődleges igényük, hogy az élmény jellege világos legyen. A legnehezebben azt viselik, ha untatják őket. Unatkozni

pedig akkor kezdenek, ha nem értik azt, amit látnak; ha nem értik a történetek okát és indítékát; ha saját tapasztalataik körén kívül esik a színpadi utalás; illetve ha az előadás egész egyszerűen monoton. Ahhoz, hogy a dráma megfelelően világos tudjon lenni, fontos tartalom a határozott történetszál, valamint az egyértelmű problémafelvetés. A gyerekek szerencsére még tudni akarják a dolgok miértjét. Ezért olyan célt kell választanunk és kitűzni eléjük, amelynek képesek felmérni az értékét, amelyet saját érzelmeikhez, tapasztalataikhoz tudnak kapcsolni. „A drámában minden krízisnek és erkölcsi problémának konkrétan, ezzel együtt pedig jelentést hordozónak kell lennie” (Bolton 1986, 184).

Azaz a tematikus célpontot a cselekvés által egyedivé, konkrétá kell tennünk. Összefoglalva kijelenthetjük tehát, hogy egy TIE-programban a struktúrának az a funkciója, hogy a program anyagára összpontosítsa a gyerekek figyelmét, megértésüket elmélyítse, figyelmüket irányítsa. Azok, akik a gyermekeknek szóló színjátszásban mindössze „mókát” vagy „haknit” látnak, trivializálják azt. Mészse sem kötelező és szükségszerű, hogy a gyermekszínházi produkciók anyagát a jól ismert történetek egyre unalmasabb feldolgozásai adják. A varázslatot nem a tartalom teremti meg, a tevékenységnek a művészi motiváció adja az erejét. Nem szabad alábecsülni a gyerekeknek azt a képességét és vágyát, hogy a tudásukat fejlesszék, és új tapasztalatokat szerezzenek. Akik ezt másképp látják, szerintem lekezelik a gyerekeket. Szót kell ejtenünk még a nyelv által meghatározott szóbeliség problematikájáról, amely a legnagyobb mértékben befolyásolja a programok drámai természetét és színházi hatását. A nyelvhasználatnak ugyanolyan egyértelműnek kell lennie, mint a jellemábrázolásnak: az erőteljes érzelmi színezettel bíró szavak használata is nevelési tapasztalatot hordoz.

A TIE-programokat közös ötletek alapján, legtöbbször improvizációkon keresztül készítik el a csoportok, és a dialógus marad a végére. Fennáll az a veszély, hogy az így kialakult szöveg nem üti meg az irodalmi szintet. A korhoz, szituációkhoz, jellemekhez szervesen kapcsolódnia kell a darab nyelvezetének. (István királyt nem vehetem egy „szögedi” tájszólással beszélő figurára.) A nyelvi „lazaság” rossz fényt vethet a TIE-tevékenységet végző csoportokra: az iskolai és színpadi nyelvhasználat minőségi fejlesztése iránti elkötelezettségüknek megkérdőjelezhetetlennek kellene lennie. (A gyakorlatban, illetve az előre megírt szöveget nem alkalmazó munkamódszer során táruul fel e helyzet valódi veszélye, amikor a gyerekekkel együtt végzett munkát igénylő szakaszokban találkozunk a problémával.) Az improvizációból származó értékes pillanatok színházi pillanatokká kell formálni, finomítani. Mindez akkor lehetséges, ha „igaznak” nevezhető

tapasztalatból származnak, vagyis közvetlenül a drámai szükségszerűségből fakadnak. Ezek a szavak önmagukban drámaiak, mivel a dráma alapgondolata bennük megjelenik. „Ez a munka megfelelő kontextust, előzetes tájékozódást, a gyerekek ismeretét, jó szöveggönyveket, tisztességes próbákat, magas szakmai színvonalon dolgozó rendezőt, és világosan átgondolt célokkal rendelkező egyértelmű programot igényel” (Bolton 1986, 189).

A TIE és a tanítási dráma összehasonlítása

„Ebben az írásban egy elméleti keretet és terminológiai alapot kívánok nyújtani a tanítási drámához (DIE – *Drama in Education*), majd ugyanezt a keretet alkalmazom a »színház a nevelésben« (TIE) megközelítésre is, abban a reményben, hogy meg tudom ragadni a két fogalom különbségeit és azonosságait. Hivatásszerűen soha nem dolgoztam a TIE-ben, mégis szinte annak létrejöttétől fogva részt vettem a kialakításában. Megértését két okból tartottam fontosnak. Az egyik nyilvánvaló indok az, hogy a TIE jelentős oktatási, nevelési értékkel bír. Mindig nagy hatást tettek rám a TIE úttörői mint nevelésről gondolkodó szakemberek. Egy olyan időszakban, amikor mi, drámatanárok kínosan ügyeltünk arra, hogy iskolai tevékenységünkéről homályos megfogalmazásokat adjunk – ha megkérdeztek minket, olyan hangzatos válaszokkal szolgáltunk, mint a személyiségfejlesztés, önbizalom erősítése, érzékenységszocializáció –, egyszerre volt üdítő és fenyegető látni, hogy az iskolákba érkező színészcsoporthoz nem csupán feltették az – oktatást és benne a színház szerepét érintő – alapkérdéseket, de kész válaszokkal is szolgáltak azokra. Abba a helyzetbe kerültem tehát, hogy saját szakterületemről a drámatanárok körétől független, kívülről érkező emberektől kezdek tanulni” (Bolton, uo.). Gavin Bolton az élmény természetét vizsgálja. Mód, szerkezet, cél és tartalom szerint elemez. Módját tekintve az iskolai drámaformákban három típus létezik:

- a folyamatorientált, mely a gyermeki játékból eredeztethető,
- az előadás-centrikus, mely a színházon alapszik,
- és a készségorientált.

A TIE szellemében dolgozó műhelyek számára sem az előadás-központúságnak, sem a célra orientált készségfejlesztésnek nincsen jelentősége, hiszen nem azt várják a tanulóktól, hogy begyakoroljanak és előadjanak valamit. A hangsúly az élményre kerül. Amikor a gyerekek egy „mintha”-játékon belül egyedül ját-

szanak, akkor az „átélés” módban cselekszenek. Ha például az egri vár ostromát játsszák, magyar és török harcosokat, akkor valós élményben van részük, amely azonban a valós élettől eltér, hiszen egy fiktív szituáció létrehozására állnak össze. Az élménynek így a létrehozói és az átélői is egyben. Létrehozzák, elfogadják az adott kontextus szabályait. Ennélfogva elkülöníthetjük egymástól a dramatikus játék három összetevőjét: annak létrehozóját, a befogadóját és a szabályrendszert.

Egy olyan dramatikus tevékenységgel van tehát dolgunk, amely egészen magas szintű autonómiát követel ahhoz, hogy az élményszerző mód létrejöhessen. A TIE ugyanakkor – miközben látszólag megvonja az autonómia jelentős részét, hiszen a szabályrendszert mindenkinek el kell fogadnia – a tanulóktól az átélésen keresztül való élményszerzést várja; tehát nem az a cél, hogy a tanulók eljátsszák az élményt. Az így keletkezett paradox helyzet feloldását a tanár szerepbe lépése biztosítja, amivel elérkezünk a szerkezeti szempontok vizsgálatához. Amikor a tanár szerepbe lép, a csoporthoz a fiktív cselekvés szintjén csatlakozik, pszichológiai, oktatási szinten ugyanakkor megelőzi őket. A két játék eltér egymástól, hiszen különböző a tanár és a diák szándéka, ezért eltérő a játékuk szerkezete. (Mert míg a várostromnál a gyermek a kalandos játékot keresi, addig a tanár hazaszeretetről, hősiességről, esetleg történelmi tényekről akar beszélni; tehát a jelentés más szintjein gondolkodnak. A tanár feladata, hogy a megfelelő egyensúlyt a kettő között megtalálja. Szerkezeti szinten pedig a gyerekek a „mi jön ezután” hangulatban játszik, a tanár azonban a szituációk érdekében szerkeszti az eseményeket.) Az élményszerző módot a tanár azáltal mélyítheti, ha a fiktív kontextust a színházi forma irányába viszi. (Amit egy drámaíró alkalmaz, amire egy rendező épít – fókusz, feszültség, kontraszt, szimbolizáció.) Tehát a szerepbe lépő tanár tudatosan alakítja a feszültség irányát és mértékét, annak érdekében, hogy élményhez jusson és juttasson. A TIE nem csupán egy színdarabot ajánl fel a gyerekeknek – ahogy azt a hagyományos gyermekszínjátszás teszi –, hanem egy kifejezetten gyermekeknek szóló játékot tervez, amelyben saját értelmezési kereteiken belül a dinamikájuk megőrzése mellett eljuthatnak a felfedezésekig.

A dráma tanításán belül a körülményektől függően különböző célokat lehet kitűzni, amelyek közül a legfontosabb a megértés megváltoztatása. Fontos célok még természetesen a

- szociális készségek (érzékenység, empátia, figyelni tudás),
- nyelvi készségek (beszéd, gondolkodás, írás és olvasás),

- mozgásos készségek,
- a drámában való működési készségek (témaválasztás, cselekedni tudás, forma iránti érzékenység).

A TIE és a DIE céljai azonosak, viszont korántsem lehet ennek kapcsán azt mondani, hogy az általuk kezelt anyag is megegyező. Így eljutunk a tartalmi kérdésekig. „A megértés megváltoztatása mint cél arra utal, hogy itt valaminek a módosítása (vagy tudatossága, érzékelése, átgondoltsága vagy tudása) jelentkezik. E célt ugyanakkor az iskolákban kétféle módon interpretálják. Az első, eléggé egyértelmű alkalmazása lehet az, amikor megidéznek valamilyen jelen nem lévő közeget annak érdekében, hogy abból a gyerekek tanulhassanak. A dráma ilyen típusú alkalmazása lehet az, mikor a játék »egy farmergazda egy napjáról szól«, és a gazdálkodás témakörének a feltárását célozza; ilyen az is, ha a játékon belül interjúkat készítünk, hogy a gyerekek gyakorlatot szerezzenek ebben a munkaformában. Másképpen kifejezve, a dráma ilyen alkalmazása funkcionális, azaz az objektív világ tényeinek a tanításához szolgál hatékony eszközként. A jelentése pedig kontextushoz kötődő. A másik megközelítés művészi; a célja nem valamely jelen nem lévő kontextus megidézése, hanem egy általános érvényű nézőpont kiválasztása az objektív kontextuson belül, majd ennek a személyes szubjektív és objektív szempontú vizsgálata. A dráma tehát szólhat a száműzöttekről kontextuálisan, de az élmény jelentése, vagy pontosabban: számos jelentésszintje kapcsolódik ahhoz, hogy milyen érzés az, ha nem térhetünk haza (univerzális jelentés), valamint mindazokhoz a személyes, szubjektív és objektív tartalmakhoz, amelyeket a résztvevők az élményből a magukéinak tekintenek.

Az iskolákban művészi tevékenységként alkalmazott dráma ereje ambivalens módon függő és független viszonyból fakad, ami a személyes és általános jelentés, valamint az objektív tartalom között fennáll. Az iskolákban játszott drámák némelyikénél a fontos jelentéstartalmak legkevesébe célzott kontextusoknál merülnek fel. „Esetenként a TIE olyan többszintű élményt is elő tud hívni, amire a drámatanárnak nincsenek meg a forrásai. A nevelésben megjelenő színház ez” (O’Toole 1976, 47).

A tanár szerepbe lépésével lehetővé válik egy egzisztenciális átélésmód, amelyben bizonyos autonómiára tesznek szert a résztvevők az élmény felett, ugyanakkor a színházi munkamód is megvalósul, amely az élményt a feszültség, a kontextus és a szimbolizáció segítségével erősíti fel. „A DIE és a TIE megegyezik abban, hogy elsődleges céljuk a megértés megváltoztatása. A két megközelítés között

ugyanakkor az a lényeges különbség, hogy míg a drámában a tanulási terület a tantárgyi témához kötődik, a kontextus mindössze a téma feltárását célozza, a TIE-csoportnak ezt eltérő hangsúllyal kell kezelnie. Színészi adottságaik lehetővé teszik számukra, hogy a drámatanár munkájában általában megvalósíthatatlan gazdagságú kontextust teremtsenek, ezáltal tehát munkájuk egyidejűleg válik jelentőssé a kontextus és a téma szempontjából” (O’Toole 1976, 55).

A DIE talán a legfontosabb drámairányzatnak tekinthető manapság. Megadja a résztvevőknek a gyermeki „mintha”-játékhoz hasonló játékélményt, s közben a drámaíró, a rendező és a színész eszköztárát használva a játékot nevelési céljai elérésére teszi alkalmassá. A dráma a gyermeki játékból eredeztethető. Ugyanazt a fantáziaképességet és önkontrollt feltételezi, mint a gyermeki játék, a drámában lévő gyermeki tevékenységet természetesen színházi konvenciók is befolyásolják (formai elemek, amelyek a játékhoz szükségesek, különböző játékmódok, drámaformák, megállapodások).

A dráma a gyermeki játékhoz hasonlóan a játszót úgy készíti cselekvésre, „mintha” valami más lenne, „mintha” más helyzetben lenne, „mintha” az adott tárgyak mások lennének. A résztvevők tudatában vannak annak, hogy képzelt helyzetben cselekszenek. Módjuk van a játékba való be- és kilépésre, menet közbeni értékelésre stb. Viszont a dráma nem történet szinten végzi bevonó tevékenységét, hanem mindig az itt és most szellemében működik. A már meglévő tapasztalatokat felhasználja új ismeretek megszerzése érdekében. A TIE-társulatok számára nagy kérdés, hogy milyen színházi nyelven szólhatnak a gyerekekhez. Ebben általában a realizmus a megszokott színházi stílus. A gyermek leginkább akkor lesz részese az előadásnak, ha az benne is megtörténik, s nem akkor, ha fizikálisan (színpadra való felrohangálás, kórusban való kiabáltatás) akcióra készítik.

„»Aktivizálni kell a nézőt, a gyereket különösen.« És ebből az elemi pszichológiai tévedésből világszerte erőltetett és unalmas öt-tíz percek, kissé »peinlich« negyedórák születtek. A külső aktivitás elvesztése, a csak nézővé válás belső szabadságot teremt: benne is vagyok, ha megragad; és kívülről is figyelem” (O’Toole 1976, 59).

Színház az iskolában, iskola a színházban

A TIE-csoportok története (működése, irányítása, szervezése) kapcsán két tendenciát lehet elkülöníteni. Az egyik, hogy a tanügy, oktatásügy, azaz maga az iskola mennyire engedi be a színházat az iskola munkájába, illetve mennyire ösztönzi

azt, hogy az iskola menjen be a színházba, vagy folyjon bele a színház munkájába. Alapvetően a színtér az, ami ezt a kétféle szemléletmódot elkülöníti egymástól.

Az egyik az iskola tere, a másik a színház tere. Ha ez utóbbira gondolunk, mondhatjuk azt, hogy ez az a terep, amellyel meg akarjuk ismertetni a gyereket. Tehát a színházra való nevelés a színházzal való neveléssel valósulhat meg: a gyermeket, osztályt, iskolát bevisszük a színházba, és annak a működését, színházról szóló nyelvét az adott helyszínen sajátítja el. Az ismereteknek azonban ez csak az egyik oldaluk. A másik az, hogy amit játszunk a színházban, tehát maga az előadás, maga a probléma, ami terítékre kerül, viszont nem mindig követeli meg feltétlenül azt, hogy a gyerekek azzal a színház körülményei között találkozzanak. Azt is mondhatnánk, hogy ha fontosabbnak tartjuk azt a problémahelyzetet, amellyel a gyerekeket meg akarjuk ismertetni, és az ezzel kapcsolatos megértési szintjüket emelni akarjuk, akkor az is megoldható, hogy egy másik térben, a gyerekek megszokottabb terében, az iskolai térben találkozzanak a színházi előadással. Az angliai példák mutatják, hogy ez a két irány egymás mellett, sőt egymással konfliktusba keveredve létezik.

A színtérprobléma különösen fontos az elkövetkezendő időszak színházi nevelésének a területén Magyarországon. Bár látszólag ez egy egyszerű térprobléma, ugyanakkor filozófiai és nevelésméleti megfontolások húzódnak mögötte. Kérdés, hogy az iskola mennyire hajlandó, illetve mennyire képes a saját maga zárt, szigorú struktúráját megváltoztatni, megfelelni a számára tantervi követelményekkel előírt feladatoknak. Gondolok itt jelen esetben a színházi nevelésre. Hiszen minden rendes iskolai tantervben (a NAT-ban is) ott szerepel önálló műveltségi területként a tánc és a dráma, illetve ezen a drámán belül a színházi nevelés. Sőt az általános tantervi követelmények megfogalmazásakor is ott van, hogy a színház mint nevelési terület fontos része a gyermekek oktatásának. A probléma tehát az, hogy az iskola annyira rigorózus rendszer, hogy inkább elmegy a színházba, a megszokott, hagyományos színházi keretek közé, megmutatja a hagyományos színházi előadást a diákjainak, beavatja őket az általános viselkedési szabályok alapjaiba (öltöny stb.), azaz egy formát ismertet meg velük.

Sajnos sokan azt hiszik, hogy „színházi nevelés” címszó alatt azzal érik el a legnagyobb eredményt, hogyha megtanítják a gyereket arra, hogy a színházban miként kell megjelenni, holott ezzel csak azokat a nagyon rossz konvenciókat szentesítik, amelyek a színházban társasági eseményt látnak. (E felfogás szerint nem azért kell megjelenni a színházban, hogy egy dilemma megértéséhez közelebb kerüljek, netán még katartikus élményben is részesüljek az előadáson

keresztül, tehát nem *valamiért* megyek el a színházba, hanem azért, mert illik ott megjelenni, mert egy teljesen külsődleges társadalmi szempontrendszer érvényesítve, társasági eseményként veszek részt a színházi előadáson; a színház a társasági életem nem is túl fontos szeletének tekintem, ahol elsősorban kikapcsolódom és szórakozom. Ennek eredményeként a színház egy a társadalom erre berendezkedett szórakoztatási mechanizmusai közül.) A legtöbb iskola a belső történésekre egyáltalán nem készít föl, bár a tantervi követelmények között ennek hangsúlyosan ott van a helye. Nem teljesítik ezt a feladatot, mert jobb esetben annyi történik (ami teljesen személy- és tanárfüggő), hogy a jó érzésű magyartanár előadás után beszélget a diákokkal a látottakról. A legtöbbször azonban – ahol a bérletes előadásokra esetleg beterelek a gyerekeket – még ezek a spontán beszélgetések is elmaradnak. Szó nincs a színházi élmény tudatosításáról, megértéséről, a darab által felvetett probléma mögöttesének az elemzéséről. Szomorúan kijelenthetjük, hogy teljesen hatástalan a mai oktatásunknak ez a része. A másik esetben, ha a színház és a dráma mint olyan bebocsátást nyer az iskola falai közé – erre a törekvések megtörténtek abból a szempontból, hogy a drámapedagógia mint eszközrendszer és módszer többé-kevésbé tudatosult az iskolákban –, akkor azt még csak nem is eszközrendszerként, hanem „valamiféle módszerbeli frissítésként és játéktechnikaként” kezeli. Így nem történik más az iskolai, drámai nevelés terén, mint az, hogy gyakorlatsorozatokat játszatnak a gyerekek (ez is több a semminél). Arról, hogy a dráma valmiről szól, hogy a középpontjában egy dilemmahelyzet áll, ami az adott életkorban a gyermekek számára fontos (erkölcsi vagy szociológiai) probléma, vajmi kevés derül ki, esetleg töredékes elemei kapnak helyet a munkafolyamatban. A tanítási dráma, amely valóban drámamunkaként és igazi nevelési fórumként tudna működni, színházi-drámai eszközöket használva, csak nagyon periferikusan van jelen a mai iskolákban: elsősorban Budapesten, nagyon ritkán jelentősebb vidéki városokban, kisvárosokban kevésbé, elvétve, a falvakban pedig alig-alig. Ma Magyarországon néhány TIE-csoport működik, s ezekből csupán egy-kettő igazán professzionális szintű. Ők magukhoz hívják meg az iskolai csoportokat háttérintézményükbe, ahol stúdiószínházi körülmények között tudják fogadni alkalmanként azt a harminc főt, akik nézői, részesei lesznek a programjuknak. Ezekkel az alkalmakkal tehát a mai iskola elvétve találkozik, ráadásul igen erős a Budapest-központúság, ide utaztatni vidékről csoportokat lehetetlen. Az iskolai oktatás-nevelés ebből a szempontból Magyarországon egyáltalán nem tudja kihasználni a TIE adta lehetőségeket.

A színházi nevelés dimenziói

Milyen legyen, milyen lehet az optimális színházi nevelés?

Korábban már felvettem a nevelő színház és a színházi nevelés közti különbséget. A kérdésünk problematikája is a két fogalom közti jelentős különbségből fakad. Többirányú forma létezik, ezek közül az egyik az úgynevezett *beavató színház*, amelyet újabban a kultusztárca is preferál (komoly pályázati pénzek nyerhetők e kérdéskörben, főleg kőszínházak számára). A nagyszínpadi körülmények között megtartott, a rendező közbelépésével időnként megszakított, hevenyészetten kidolgozott jelenetekkel illusztrált színházi irodalomórák a jellemzőek, gyakorlatilag az ilyenfajta produkció megmagyarázza, hogy miért nem csinálta meg a színházi előadást. A kulisszák mögé való részleges betekintéssel a néző nem kerül közelebb a színházhoz, sem pedig a drámához. A „beavatás” szóhasználat tehát már a címben is fogalmi tévedés. El kéne gondolkodnia az ebből élő teoretikusoknak, hogy mit is akarnak tulajdonképpen: hogy a különböző, általuk életre hívott programoknak mi lesz – és egyáltalán lesz-e – valószínű hasznuk a színházi nevelés terén. Álprogramokat ugyanis teljesen felesleges gyártani.

Egy másik irányzat az *előadást követő (néha megelőző) beszélgetés*. Részt vettem néhány ilyen jellegű „kísérleten”, ahol a rendező és a színészek a nézők kérdéseit várják. A fiatal nézők a drámát érintő kérdéseket még kevéssé tudják feltenni, az ilyen összejövetelek lecsúsznak a bulvárlapok beszélgetési színvonalának az aljára: például megtudhatjuk, hogy X. Y. színművésznek hány papagája van, és azoknak mi a nevük. Mindeközben szomorúan tapasztalom, hogy a színészek egyáltalán nem, a rendező pedig igen keveset tud a saját maguk által bemutatott darabról.

Nem állíthatom természetesen azt, hogy az imént említett – és nem említett – kísérleteknek semmilyen értelmük nincs. A színházi élményt tudatosítani, vagy annak megértését segíteni a gyermekek számára sokféleképpen lehet. De míg ezek kegyelmi helyzetben a megértéshez visznek közelebb, addig a TIE megéléshez vezet, ami összehasonlíthatatlan minőségi különbség és szemléletváltás.

A drámapedagógia képzési helyzete, annak felnőttképzési, fejlesztési lehetőségei

A drámapedagógiát tekintve színesnek mutató paletta áll az érdeklődő hallgatók előtt, akár alapidiplomához vezető, akár már meglévő diplomára épülő képzés keretei között. A témában tanfolyam is elvégezhető. Viszont olyan jellegű ún. TIE-színész-képzés, ami szükséges volna az elmélyült, elméleti alapon is nyugvó, erőteljes gyakorlati és módszertani ismereteket is oktató program életre hívásához, nincs. (Külföldön sincs!)

Ennek a szakmódszertanát érdemes volna kidolgozni, amihez a megfelelő szakmai (például szakember-) feltételek Magyarországon rendelkezésre állnak, ám ilyen felkérés vagy ötlet egyelőre nem merült fel. Egy országos méretű színházi nevelési program megindításában az lenne a leghasznosabb, ha minél több TIE- vagy ilyen jellegű csoport alakulna, például régiók szerinti struktúrákban, s ezekhez megfelelő TIE-színészeket képeznének. A képzési idejük alatt a TIE-színészek elsajátítanák a reformpedagógiai alapelveket, a drámapedagógia elméletét és módszertanát, amely képessé tenné őket tanítási drámák vezetésére is, illetve szükséges lenne színjátékos-technikákra és -készségekre is szert tenniük; de mindenekelőtt – a színészi mesterség tudásán túl – a legfontosabb, hogy pedagógusok legyenek. Ez a kurzus akár önálló szak is lehetne, az egyik művészeti vagy pedagógiai egyetemhez kapcsolódva már az országos igényeket is ki tudná elégíteni, ugyanakkor ez a helyszín a továbbképzések és kutatások bázisát is jelentené egyúttal. Az itt végző hallgató képessé válna a TIE-foglalkozás tervezésére, vezetésére, abban való közreműködésre stb. A széles körű olvasottsággal (a gyermek- és ifjúsági irodalomból is!) rendelkező színészrendező-tanárok műveltségük hozadékaként számos ötletet, élményadó problémát tudnának kidolgozni, hosszú távú sikeres munkájuk eredményeképpen pedig valóban gyerekeknek szóló, az ő érdeklődési körükbe tartozó színházi előadások születnének. Az ilyen vezetők képessé válnának a tanár és gyermek viszonyában a partnerség kialakítására, vagyis egy oda-vissza ható kölcsönös folyamat működtetésére.

Az önállóságra való nevelés elvével összefüggésben a tanárnak gyakorta kell a gyerekek elé lépnie az „én is csak egy véleményformáló vagyok közületek” szerepében, s együtt kell gondolkodnia a tanítványaival. Az a szerencsés, ha a tanár más véleményt elfogadni tudó magatartásmintát ad, s nyitott személyiségként van jelen. A jó TIE- és drámatanár:

- hajlandó kockázatot vállalni saját tanítási tapasztalatainak bővítése érdekében, és a gyermekeket – látókörük szélesítése érdekében – ugyanerre biztatja;
- lehetőséget ad az osztálynak arra, hogy részt vegyen a saját tanulási folyamatának a megszervezésében;
- jobban szereti, ha érdeklődő hallgatónak, és nem előadónak tekintik;
- segíti a gyermekeket abban, hogy az adott pillanatban meglévő világképüket a további tanulás értékes és hasznos forrásának tekintsék;
- támogatja a gyerekeket saját kifejezőmódjuk megtalálásában, s abban, hogy azt alkalmazni tudják;
- figyelembe veszi, hogy az osztályban minden tanulás konkrét, aktuális és erőteljes szituációhoz kötődik, s tanári tevékenysége során teret ad a gyermekek számára lényeges személyes érzelmeknek.

A gyermekeknek szóló színház

A gyermekeknek szóló színház nem egyenlő a gyermekszínházzal. Jelenleg Magyarországon expresszív minőségtelenség jellemző a gyermekszínházi programokra, tisztelet a néhány kitűnő kivételnek. Ennek az okát két dologból vezetem le. Az egyik, hogy a gyermekszínházi programok, előadások egyes készítői „gügyögő ugrabugrának” vélik a gyermekekkel való kommunikációt. A profi színházak (kőszínházak) jó része pedig nem vesz tudomást arról, hogy a színház nevelő intézmény, a gyermekek esetében különösen. Sokszor szerencse, hogy a gyermekeket az előadás nem tudja „bekapcsolni” a gondolatiségébe, hiszen ha értenék az adott előadást, mély székszisbe sodródának. Meg kell említenünk, hogy a gyermekszínházi előadásokra a színházak elégtelen anyagi ráfordítással készülnek, s a darabok nemegyszer esztétikai oldalukat tekintve sem felelnek meg semmilyen követelményszintnek. Idetartozó probléma még, hogy a gyermekszínházi igényeknek a kőszínházak a már említett minőségi problémák mellett mennyiségi szinten sem tudnak megfelelni, ezért felütötték fejüket a gyermekszínházra specializált „haknicsoportok”. Ez utóbbiak a fogalmilag nehezen kifejezhető igénytelenség szintjén árasztják el produkcióikkal a vidéki művelődési házakat.

A másik probléma pedig éppen a megrendelő oldal képviselőinek a téves felfogásában keresendő. Ők a pedagógusok. Sajnos a hivatás nélküli diplomaszerező képzések eredményeképpen számtalan, a gyermekkel nem megfelelő

módon foglalkozó kolléga van tanári, tanítói, óvónői pályán. Nagy részük keveset vagy semmit sem tud a tanítványairól, s nem is szándékozik jobban megismerni őket, ezért nem megfelelően vagy egyáltalán nem képviselik a gyermekek érdekeit a színházi előadásokkal kapcsolatban. Sőt, egyik személyes tapasztalatom azt mutatta, hogy a gyermekek számára egy érdekesen felvetett drámai konfliktuson alapuló gyermekszínház esetében a kis nézők nagy képviselői a szervezőtől a „ne történjen semmi” hangulatú előadásokat sírták vissza. A magyarországi helyzet tehát, túlzás nélkül állítható, katasztrofális. A professzionális báb-színházak vonatkozásában azonban az elmúlt évtizedben minőségi előrelépés tapasztalható. Amennyiben a színház élményt akar nyújtani, akkor alkalmazkodnia kell a gyermekek gondolkodási szintjéhez: valamivel előtte kell járnia, ha nevelni akar. „A színháznak művészeti, azaz katartikus élményen keresztül kell nevelő hatást kifejtenie, és kerülnie kell a közvetlen didaxist. Miután a gyermeki gondolkodásban mindhárom gondolkodási szint jelen van, a színdarab, a mesejáték nyugodtan tartalmazhat, és kell is tartalmaznia mágikus, mitologikus és racionális elemeket. Ezek azonban nem keveredhetnek, és nem helyettesíthetik egymást. A mágikus vagy mitológiai szinten exponált szituációnak, konfliktusnak mágikus-mitologikus szinten kell megoldódnia, de emellett a drámának lehetnek konzekvensen végigvitt racionális elemei. A pedagógiai bornírtság és sentimentalizmus, amely hajlandó még mindig az »ártatlan« gyermeklélekben gondolkodni, és ennek megfelelően rózsaszín és tejszínhabos világképet hazudni, napjainkban nekiáll az évezredes folklorisztikus bölcsességet és világképet átdolgozni, s megszületik belőle a nagy méretű, kedves, segítőkész és debilis juhász-kutyára emlékeztető Süsü, a sárkány, akinek legfőbb funkciója, hogy helyettesítsen egy markológépet vagy egy exkavátort... A segítőkész, aranyos sárkány épp olyan kozmikus értelmetlenség, mint a jó szándékú, kedves boszorkány.

A kétféle felfogás plasztikusan elválasztható:

- A folklór így szól: a világban vannak gonosz erők és sötét hatalmak, és azokkal meg kell mérkőzni, mert legyőzhetők.
- A didaktikus színház így szól: a világban csak jóságos és segítőkész hatalmak vannak, kedves sárkányok, aranyos boszorkányok és kedélyes ördögök – s magában azt gondolja, ráérnek még megtudni, hogy ez hazugság.

Az egyik igazat mond, a másik hazudik; az egyik erősít, a másik gyengít. Az irracionális nem vállalása megmutatkozik a színészi játék stílusában is. A mesefigurák, beszélő állatok az elviselhetetlen, maníros gügyögés hangján szólalnak

meg, groteszk brummogások és idétlen csipogások formájában. Nem hiszem, hogy ez színészi tehetetlenségből fakad, hanem inkább abból a rendezői koncepcióból, hogy a beszélő állat irracionalitását a karikírozás segítségével kell feloldani, s ezen az úton kvázi kibeszélnék a színpadról, hogy ezt a bölcselkedő medvét vagy kíváncsi csirkét azért nem kell komolyan venni, „ez csak »játék«”. S ezzel agyon is vágják a lehetséges katartikus hatást, és konfúziót idéznek elő a gyermekfejekben. A gyerek át szeretné élni a játék valóságát, miközben a stílus folyton figyelmezteti arra, hogy ez csak hazugság” (Popper 1995, 65–66).

A fentiekre jellemző ellenérv az szokott lenni, hogy az adott programnak nagy a sikere. A gyermekközönség kritikai érzéke magas ugyan, de csak az unalommal szemben. A gyermeket egy mozgalmas, hatásvadász, ripacs megoldás is le tudja kötni, pontosan a harsánysága miatt. A színház nevelő funkciója a színházi élményben, ízlésben és stílusigényességre való nevelésben keresendő. „A maszkos és stilizált játék közelebb állhat a gyerekhez, mint az ő életéből vett finto-rok és mozdulatok, jelmezek. Minden technika nélkül a gyerekek fantáziájában bízva kell megjeleníteni a csodákat (de emberi hittel és nagy személyes jelenlét-tel – a mozgások és ritmusok kérlelhetetlenül pontos kidolgozottságával!). A színházban a minőség a megjelenítés minőségét, intenzitását jelenti, a színész személyiségének totális részvételét a játékban. Ezt kellene a gyerekeknek megkapniuk a gyermekelőadásokban ahhoz, hogy valóban színházi élményt kapjanak. A gyermek érti a stilizációt – erről rendre elfeledkeznek azok, akik a gyerekeknek készítenek színházi előadásokat” (Vekerdy 1987, 9).

Összegzés

Ahhoz, hogy eljövendő nemzedékeink számára egy demokratikus társadalmat tudjunk elképzelni, nem szabad megfeledkeznünk arról, amit a görög polisz-demokráciák már régen kitaláltak: a színház mint társadalmi intézmény rendkívül jelentős szerepet tölt be a demokráciával élni tudó állampolgár kinevelésében. A színház segítségét tehát ma sem szabad kihagynunk – ám a nevelést felnőttkorban kezdeni már kissé megkésett vállalkozásnak tűnik. Ezért szükséges lenne a gyermekek körében valóban hatékony és ténylegesen működő színházi nevelési struktúra kialakítása. A jól felkészült tanárok innovatív jellegű, megalapozott módszertani kultúrájából az elméleti alapokat is tovább lehetne fejleszteni, s ezek egymást hatékonyan tudnák segíteni. Mindez feltétlenül igényelné egy olyan oktatási háttérbázis megteremtését Magyarországon, amelynek

a színtere, természetes kerete egy művészeti vagy pedagógusképző intézmény lenne, amely továbbképző, TIE-színész-képző és drámapedagógus-képző bázisként funkcionálhatna. Ahhoz, hogy gyermekeink a színházat „használni” tudják, értsék a nyelvét, és megtanulják a legkülönbözőbb műfajú és formájú színházi előadásokat is dekódolni, feltétlenül szükség van arra, hogy az általános iskolában ne csak a tantervben rögzített és jelen pillanatban még elég szűk órakeretet kapó ún. drámaóra legyen lehetőség, valamint hogy ezek a drámafoglalkozások szervezettebbekké, magasabb óraszámban hozzáférhetőbbekké váljanak, és a legkisebb falusi iskolától a jó nevű fővárosi iskoláig szakképzett vezetők, drámatanárok kezébe kerüljenek. Elengedhetetlen volna, hogy a gyerekek ne csupán a felnőtt színházak kötelező penzumként elkészített, évenkénti egy-két előadásával találkozzanak teljesen esetleges formában – és az is hatás nélkül múljon el –, hiszen ezeket nem alapozza meg és nem is követi semmiféle iskolai foglalkozás vagy beszélgetés. A legkritikább esetben fordul elő, hogy egy hivatásos színház által játszott darabot dramatikus tevékenység közben, a darab problémakörét továbbépítve, a hézagokat megszüntetve, kidolgozva, tehát drámamunkával segítene a pedagógus megértetni és továbbgondoltatni a tanítványai körében. Éppen ezért lenne szükség arra, hogy olyan, a TIE-csoportok munkájára jellemző előadásformák vagy az előadásokhoz kapcsolódó drámafoglalkozások szülessenek meg, amelyek nemcsak egy-egy alkalommal, esetlegesen működtethetők, hanem akár szervezett formában tovább bővíthető a hatókörük.

Feltétlenül kellene ehhez egy megfelelő háttérstruktúra, s hogy ezek a foglalkozások tervezhetők legyenek, egyrészt tervezni tudó drámapedagógusokra is szükség volna, másrészt olyan emberekre, akik a színház világában is otthon vannak, ismerik annak működését, ahogy a gyermekek lelkivilágát is – mindig a célzott korosztálynak megfelelően. Hogy színházszerető és -értő közönsége legyen a jövő színházművészetének, ahhoz a muníciót már gyermekkorban kell megszerezni és megadni. A szakadék nem áthidalhatatlan, hiszen ha egy jó előadást tud megnézni a felnőtt néző, akkor az ő katartikus élményét tudatosíthatja, elmélyítheti, s talán benne is megtörténhet az a szemléletváltás, amelyet a gyermekeknél való drámamunka végzése során célként jelöltünk meg. Egy beszélgetés annak a felkészült drámapedagógusnak a vezetésével, aki jól ismeri az előadást és annak problémakörét, nagyon hasznos segítséget jelent a színház számára, s jelentősen hozzájárul a színházi neveléshez. A fiatal közönség bekapcsolása a színházi folyamatba jelenleg a leghatékonyabban

a TIE gondolkörén át valósítható meg, mely akár életre szóló élményt adhat az abban tevőlegesen részt vevők számára.

A felhasznált irodalom

- Augustinus. 1987. *Bekenntnisse*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Bécsy Tamás. 1987a. *A cselekvés lehetősége*. Budapest: Magvető.
- Bécsy Tamás. 1987b. *Mi a dráma?* Budapest: Akadémiai.
- Bolton, Gavin. 1986. „Drama in Education and TIE: A Comparison”. In *Selected Writings of Gavin Bolton*, 180–189. London: Longman, 1986. [Magyar nyelven Szauder Erik fordításában lásd: https://epa.oszk.hu/03100/03124/00005/pdf/EPA03124_dpm_1993_1_05-08.pdf, utolsó letöltés: 2024. november 8.]
- Debreczeni Tibor. 1993. „A drámapedagógia Magyarországon”. In *Reformpedagógiai olvasókönyv*, 206–215. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Németh Ervin. 1996. *Irodalom Birodalom*. Szeged: Mozaik Oktatási Stúdió.
- O’Toole, John. 1976. *Theatre in Education*. London: Hodder and Stoughton.
- Popper Péter. 1995. „A gyermeki gondolkodás a színházi élmény szempontjából”. In *Drámapedagógiai olvasókönyv*, 58–66. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Simhandl, Peter. 1998. *Színháztörténet*, fordította Szántó Judit. Budapest: Helikon.
- Szauder Erik. 1993. „A drámajáték oktatásának legnevesebb angolszász képviselői”. In *Reformpedagógiai olvasókönyv*, 197–205. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Trencsényi László. 1993. „Kalauz a reformpedagógiák tanulmányozásához”. In *Reformpedagógiai olvasókönyv*, 8–20. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Ujváry Zoltán. 1989: *Dramatikus népszokások: Néprajz egyetemi hallgatóknak*. 2. kötet, Debrecen: KLTE Néprajzi Tanszék.
- Vekerdy Tamás. 1987. „Gyermekszínház – diákszínház: Néhány gondolat fejlődéslélektani szempontból”. In *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. Földényi F. László, 64–92. Budapest: Magyar Színházi Intézet.

Szerzőinkről

Kis Domonkos Márk

Jászai Mari-díjas színművész, rendező, egyetemi tanár. Közéleti tevékenységei: a Magyar Teátrumi Társaság alelnöke, a Nemzeti Előadó-művészeti Érdekegyeztető Tanács elnöke, a Vénégyszínház Fesztivál és Színházi Találkozó alapítója. A Déryné Program ügyvezető igazgatója, a Színház- és Filmművészeti Egyetem adjunktusa, osztályvezető tanára. Kutatási területe: „Új kultúrafinanszírozási modell a kortárs magyar színházban – a Déryné Program által elindított életciklusmodell működésének bemutatása”. A folyóiratban megjelenő tanulmánya az *Álmaimban Déryné* című előadáshoz kapcsolódik, amelyet 2024-ben rendezett meg (Déryné Közhasznú Nonprofit Kft., szerző: Lukácsy György).

Pataki András

Jászai Mari-díjas rendező, kulturális menedzser, producer, jelenleg a Kulturális és Innovációs Minisztérium tanácsadója, volt helyettes államtitkára. A vidék színházaként jegyzett Forrás Színház alapítója, a magyar versmondás ügyének szakavatott képviselője, a Magyar Versmondók Egyesületének szakmai alelnöke. A budapesti Új Színház főrendezője, a Színház- és Filmművészeti Egyetem adjunktusa. Színházigazgatóként tíz éven keresztül vezette a Soproni Petőfi Színházat, ahol kiemelt feladatának tekintette a színházi nevelés rendszerének a felépítését. Alkotói munkássága során több mint száz színdarabot rendezett különféle műfajokban Kárpát-medence-szerte.

Szekeres Csaba

Rendező, forgatókönyvíró és filmelméleti oktató a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Kutatási területe a forgatókönyvírás és a narratológia, továbbá a filmes műfajelmélet. A nevéhez köthető számos, a forgatókönyvírói gondolkodásmódot támogató kezdeményezés és műhely (Script Reading, BABfilmlab). Legutóbbi egész estés filmje, a *Hűség* (2020) számos hazai és nemzetközi elismerésben részesült. 1998–2011-ig volt írója és rendezője a Duna Televízióban havi rendszerességgel sugárzott *Felelet az életnek* című

dokumentumfilm-sorozatnak. Fontosabb filmjei: *Hűség* (2019), *Örvény* (2009), *A legbelső szoba* (2006), *Álomturné* (2004), *A vonat* (2003).

Ujvári Hedvig

Irodalomtörténész, germanista, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kara Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetének habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: a magyarországi német sajtó története, tárcaszerzői és kultúraközvetítő szerepe a 19. században; kulturális transzfer Berlin–Bécs–Budapest között, különös tekintettel a zenés színházi produkciókra. Legfrissebb, a folyóiratban közölt tanulmányának témájához kapcsolódó publikációi: „A Nemzeti Színház balettbemutatói a Magyar Királyi Operaház megnyitása előtti utolsó években” (tanulmány; *Theatron*, 2024); „Gustav Mahler és Magyarország: A budapesti évek recepciója a korabeli magyarországi sajtóban, különös tekintettel a *Pester Lloyd*ra” (tanulmány; *Magyar Könyvszemle*, 2023); „Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: *Új Rómeó – Csárdás – Vióra*” (tanulmány; in *Médiatörténeti mozaikok*, Budapest: NMHH, 2022).