

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Hogyan írjunk mesejátékot?

Doktori Tézisek

Szabó Borbála

2017.

Témavezető: dr. Jákfalvi Magdolna, egyetemi tanár

Hogyan írjunk mesejátékot?

TÉZISEK

Doktori disszertációm témája a gyermek/ifjúsági drámaírás módszertana – miközben én magam szkeptikus vagyok általában a művészet-módszertani írásokkal kapcsolatban. Miközben elismerem bizonyos – akár leírható – szabályok létezését is, figyelem és keresem őket a saját munkámban is. Ez a termékeny ellentmondás vezetett oda, hogy végül úgy döntöttem: a drámaírásról való gondolkodáshoz magát a drámai műnemet hívom segítségül. A dráma szabad, a szereplőkön keresztül több igazságot is képvisel, vagyis szubjektív és árnyalt. Inkább kérdez, mint állít, problémákat fogalmaz meg, nem követendő szabályokat rögzít. Úgy gondoltam, közelebb kerülök az igazsághoz, ha a vizsgálódás tárgya és eszköze egybeesik. Talán könnyebb lesz művészetet művészettel ábrázolni.

A dolgozatot két részre tagoltam.

Az Első rész általánosabb kérdéseket tárgyal: a dramaturgiai, drámaelméleti, (gyerek)pszichológiai alapvetés mellett szerkesztési, dialógusírási problémákat vet fel, és javasol gyakorlati megoldásokat ezekre.

Elhatározásom értelmében az I.1. fejezetben kis drámai szatúrával indítok: egy kitalált gyerekelőadást, egy átlagos színvonalú Csipkerózsika-adaptációt tekinthetünk meg képzeletben. Ezt úgy igyekeztem megírni, hogy több fontos mai (helyi) gyerekszínházi jelenségre – tendenciára, hibára, jellegzetességre – mutasson rá. A következő (I.2.) fejezetben levonom a kísérlet tanulságait, számba veszem a mai kortárs mesejátékok jellegzetességeit. Érdekes megállapításra jutottam a munka végén. Áttekintve – a 2017-es gyerekszínházi szemletanács által összeválogatott – listát a ma futó gyerekelőadásokról, azt a megállapítást tettem, hogy jóformán nem létezik kortárs magyar gyerekdráma-irodalom. Helyette sok színház inkább biztosra megy, és főleg ismert mesék adaptációit tűzi műsorra, vagy pedig színházi értelemben haladó: interaktív, beavató- vagy más, formai újításokat hozó előadásokat nézhetnek a gyerekek, de ez utóbbiak nem új, eredeti, magyar dráma alapján készülnek. Erre a jelenségre próbálok magyarázatot találni.

Az I.3. fejezet egy kis lélektani kitérő: hogyan írjunk gyerekeknek? Interjút készítettem a témában Vekerdy Tamás pszichológussal – hiszen összefoglaló mű erről a megfoghatatlan, az irodalom és a pszichológia határán álló kérdésről még nem született.

Ezután megpróbálom íróként sorra venni egy mű megírásának fázisait. Az első az alapötlet megszületése (I.4. fejezet): hogyan születik egy darab ötlete, hogyan és miért választja az író éppen azt a „témát” – mondjuk így, még ha ez a fogalom olyan pontatlan is –, amit választ?

Majd rátérek a karakterírás problémájára, ami több alfejezetet ölel fel. Azt állítom, hogy a karakter a dráma motorja (I.5.1.), ha nem az ő jelleme, belső működése irányítja a cselekményt, akkor hamis és mesterkéltséges lesz a mű. Ezt az állítást először egy drámarészlettel próbálom megvilágítani (I.5.2): *A teljes tizedik évad* című darabom egyik szürreális jelenetében a főhősnőt „karaktersebészek” beleműtik egy sitcom sorozatba. Ezután képzeletben új gyerekdrámát tervezek, és egyenletet írok fel a cselekmény és a karakterek összefüggéséről (I.5.3.), találkozom Henrik Ibsennel, aki jó tanácsot ad (I.5.4), majd főszereplőket castingolok a leendő műhöz – bemutatandó, hogy mi történik az író agyában, amikor karaktert formál. (I.5.4.), és melyek azok a tényezők, amik nem az író döntésétől függenek. (Mágikusabban fogalmazva: hogyan és mitől „kelnek életre” a hősök?)

Az I.6. fejezetben a jelenet mint a dráma legkisebb szerkezeti egységét vizsgálom, szintén dramatikus példákon keresztül. Úgy konstátálom egy első jelenet (I.6.2.), egy unalmas közjáték (I.6.3.), a fordulópont (I.6.4.) és egy utolsó (és egy utolsó utáni) jelenet (I.6.5.) belső törvényszerűségeit, hogy közben én magam is írok egyet-egyet mindegyikből. Úgy vettem észre ugyanis, hogy okosabb vagyok alkotás közben, mint mikor elvontan gondolkodom az adott kérdésről.

Ezekben a fejezetekben tehát ismét arra a tapasztalatomra építek, hogy az író tehetsége csak részben tudatos, tanult (és az ehhez hasonló írói kézikönyvekből kinyerhető tudást mozgósító) erő. Ezen felül, és talán elsősorban rengeteg tudattalan, intuitív elemet tartalmaz, amiket én magam is csak működés közben ismerem fel.

Az Első részt a drámai nyelvről szóló fejezet zárja: hogyan válasszuk ki a megírandó mű nyelvezetét (egyáltalán választjuk-e vagy ő választ minket? Hozzák magukkal a karakterek?) És mi történik akkor, ha nem választunk tudatosan, hanem teret hagyunk az esetlegességnek? Néhány felmerülő lehetőséget – úgy mint: archaizálás, népies hang, kortárs élőbeszéd, szaknyelvek – mutatok be sok példával illusztrálva, és ezzel együtt elkerülendő csapdákra is felhívom a figyelmet.

A dolgozatom Második része egy valós, gyakorlati példán keresztül közelíti meg a mesejátékírás problémáját: egy színdarab születését – az alapötlettől a végleges kidolgozásig – mutatja be.

A *Vicces, királykisasszony?!* című mesejátékomat 2010-ben kezdtem el tervezni. Ahogy alakult a fejekben az ötlet – később pedig már íródott a szöveg –, mindig lejegyeztem a darab születése körüli gondolataimat, a felmerülő problémákat, és végül a megoldásokat, amikre jutottam.

Ezt a megírási naplót 2011-ben kezdtem el, és 2015-ben fejeztem be – a darab elkészültével párhuzamosan, a tervezett bemutató előtt.

A dolgozat Első részében tárgyaltak alapján végigveszem a szempontokat: az alapötlet megszületésétől a forma megtalálásán, a karakterek kiválasztásán majd részletes megtervezésén keresztül egészen a szinopszis kidolgozásáig, a megírás fázisáig követem végig az alkotási folyamatot.

A darabból készült előadás 2015-ben végül is megbukott: a Dumaszínház csak néhányszor játszotta, a Váci Dunakanyar Színház pedig le is mondta a harmadik, kitűzött előadást, annyira rosszul sikerült az első kettő. A kudarc mindig fájdalmas tapasztalat a szerző – és minden résztvevő – számára. Felmerül a kérdés: mi történt? Ki volt a felelős: az író, a rendező, a színészek, a közönség, a körülmények?

Kicsit eltávolodva az időben ma már könnyebb rálátnom a saját írói – és ily módon a dolgozatom témájához kapcsolódó – felelősségemre. (Különösen Kárpáti Péter opponensi bírálatának fényében, ami már akkor előrevetítette a később történeteket.)

A dolgozat második része így tehát praktikusán egy darab születésének – majd bukásának története lett, és mint ilyen, számomra is páratlanul tanulságos és izgalmas. Talán izgalmasabb is, mint egy nagy siker. Mert a siker általában megmagyarázhatatlan és elemezhetetlen – míg a kudarc analizálható, felboncolható. Ahogy Kárpáti Péter írta: „*a dolgozatnak ez a része talán a legdrámaibb*”. Egy kudarc története. Ezt a 2017-ben hozzáírt fejezetben tárgyalom.

Végül dolgozatom tézisei vázlatpontokban:

- a dolgozat megírásához a drámai formát hívtam segítségül, mert ez a műnem képes több igazságot is képviselni, szubjektív és árnyalt

- lényegében nem létezik kortárs magyar gyerekdráma-irodalom, helyette adaptációk vagy újító szerkezetű, de nem irodalmi szövegre épülő előadások futnak a gyerekszínházakban
- egy mű születésének fázisai nemcsak a tudatos tervezés eredményei
- az író úgy érzi, hogy nem létrehozza, hanem kiválasztja (castingolja) a megfelelő karaktert a drámájához: mintha az illető szereplő mindig is létezett, vagy életre kelt volna
- a jelenet a dráma szerkezeti alapegysége – de minden jelenet más funkciójú, emiatt speciális gondolkodást igényel a darabbeli helyzetétől függően
- a drámai nyelv kiválasztása szintén tudatosság és intuíció határán mozog, ám az intuíció nem lehet azonos az esetlegességgel
- a kudarc természetrajza: az írásmű sikeressége nem függ a befektetett energiától vagy az akarattól, ami létrehozza - mégis sok baljós előjel, hiba és tévedés érhető tetten útközben