

mai lenni, mint a legjobb (elsősorban skandináv) pedagógikus ifjúsági színdarabok. Vörös nagymestere ennek a Magyarországon leginkább a Kolibri és a Baltazár Színház felfedezte és bejárta műfajnak, illetve stílusnak. *Az éneklő királyfi* Mesélője egyszer azt mondja: „Ti például milyen felnőttek akartok lenni, gyerekek? Vagy kedves felnőttek, önök, maguk, kendtek ilyen felnőttek akartak lenni? Tudnak még játszani? És ti, gyerekek, szoktatok énekelni? Ugye nem csak az előtt a csúnya számítógép meg más elektronikus játék előtt üldögéltek állandóan?” (42) – és ilyenkor azt érezzük, hogy didaxis nélkül sugárzott át valami tényleg fontos és megszívlelendő. Tulajdonképpen *A Kutya úti iskola*, a *Padlizsán és Paprika*, a *Hétfői farkasok*, a *Betörő és a bútorok* vagy a *Búcsú a levegőtől* bölcsen beszélő tárgyai, testrészei, megszemélyesített fogalmai-jelenségei is azért vannak, hogy a varázslatos és varázslatosan következetes gyermeki inercia-rendszerben, azaz ebben az álomszerűen igaz világban szólaltassák meg a „felnöttes” üzeneteket. Ez már a csúcsmínőségű svéd gyermekirodalom szintje; már-már ide hallatszik Lisa Langseth beszélő teniszcipőjének hangja, aki (!) a svéd író nő – hevenyészett fordításban – *Figyelj rám!* című, zseniális ifjúsági tandrámájában arról panaszkodik, hogy őt bizony indonéz gyermekmunkások könnyeiből szótték.

Ez a szürrealitásában is keresetlen, könnyed és nagyvonalú stílus érhető tetten abban is, ahogy Vörös általában nem a legelején, csak később és szinte észrevétlenül indítja be – ha ugyan – a klasszikus mesedramaturgiát, annak szokásos patronjaival: az obligát három próbatétellel, a szereplők egyre világosabb hőssé-antihőssé tipizálásával, legkisebb fiúval, hármassúttal stb. Azaz tulajdonképpen még a műfajba kódolt szabadságnál is nagyobb szabadságot kínál a mesének. Mintha nem is mesét írna, hanem egy olyan történetet, amely mesévé *nőheti ki* magát; avagy – ahogy *A macska országában* is áll – „bármikor közénk mesélhet valaki egy erdőt, egy tartományt, de akár egy egész kontinentet is” (60). Vörös ezzel a nyitottsággal azt is el- és felismeri, illetve felkínálja, hogy a mese közösségi mű; itt elsősorban nem a mesék születésének-fejlődésének-terjesztésének kollektív aktusára gondolunk, hanem arra a csodálatos esztétikai paradoxonra, ahogy a mese is képes maga köré írni a közös tudást, emlékeket – mindannyiunk magán-meséiből a közös, nagy gyermeki természetet. Vörös meséi erre a szabadságra is „megéretnek” minket.

A szabadság az, amire vágyunk – mondjuk Vörössel. A vágy pedig kapaskodás – mely látszólag a szabadság kioltója. Ezt a látszólagos

ellentmondást olvassuk ki az *Aki nevetve született* címadó „yes or no” meséjéből is: a történet minden szereplője vágyakozik a LÁNY (illetve végeredményben mindegy, hogy ki) után. Függeni akarnak valakitől, de mindenképpen olyan valakitől, aki jelenlétével mégiscsak a belső szabadság felé röpteti az embert. Mert arra a másikra vágyunk, aki „repülési engedélyt” ad nekünk – embereknek. Ez lehet egy Megváltó is. Szinte mindegy. A lényeg, hogy az a bizonyos repülési engedély tartalmazza az élethez szükséges összes adatunkat.

Herczog Noémi –  
Deres Kornélia (szerk.)

## Add ide a drámád! II. Alternatív drámaantológia

JAK – Prae.hu  
Budapest, 2012



Vágó Marianna Rita

## MINDENNAPI DRÁMÁNKAT ADD MEG NEKÜNK MA...

No igen, de az kemény munka, tudja.  
Nap mint nap megalkotni egy hőst,  
egy emberfeletti lényt, aki nem létezik.

Csicskár Dávid: *Kálmánember*

Mindenkinek megvan a maga drámája – általános igazság ez, amely a drámaírásra nézvést is helytállóan tűnik. A tavaly másodsorra meghirdetett *Add ide a drámád! (AID)* pályázatra összesen 104 drámának szánt szöveg érkezett be – olvashatjuk a végül négy művet tartalmazó kiadvány hátlapján, a szerkesztő kritikuspáros, Herczog Noémi és Deres Kornélia ajánlójában. Az AID rövidítés angol áthallása már csak

ezért is találó: a projekt a drámaírás egyfajta hazai „segélycsomagja”. Segítségét nyújthat a nyomtatásban kevésbé reprezentált műnem olvasók körében történő népszerűsítéséhez, ösztönözheti a hazai drámaíró-utánpótlás kinevelését, hozzájárulhat a kortárs magyar dráma állapotának rögzítéséhez.

Mindezen célkitűzések közül a már említett szerkesztői ajánló a kockázatvállalást emeli ki, hiszen a projekt „a váratlant, az el nem döntöttet, a szikrát kereste pályázói között. Azt, ami nem áll vitán felül, hanem nagyon is vitaképes.” A drámaantológia ezek szerint nem kíván kanonizálni, sőt „alternatív” jelzővel ellátott tartalmával a diskurzusba való bekapcsolódást, a befogadói oldal aktivitásának fontosságát hangsúlyozza, miközben nem forszírozza a mihez képest kérdését.

Ez a provokatív, de egyúttal igen megengedőnek ható válogatói attitűd egyrészt magában hordozza azt a lehetőséget, hogy az antológiának ne legyen irányadó- vagy merítés-kényszere. Másrészt igen szimpatikus következménye, hogy négy különböző háttérű szerző szerepel a kötetben, rövid, nem egyenített (hanem éppen hogy egyenített) bemutatkozással: míg Almássy Bettina kreatív bemutatkozója két neves színházi szakembert emel ki saját pályája kapcsán, addig Moşu Norbert-László, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió színésze számos színházi szerepet sorol fel első írói próbálkozásának előzményeként. Csicskár Dávid és Sopotnik Zoltán igazi „bölcész” pályaképet foglalnak össze pár mondatban, a tanulmányokat, a kortárs irodalmi életben vállalt szerepeket és megjelenéseket emelve ki. A tények felvállalása ellenére Sopotnik esetében talán nem túl szerencsés, hogy jelen esetben nem csupán az egyik beválogatott szöveg írója, de a szóban forgó kiadvány sorozatszerkesztője is.

A több téren is érvényesülő változatosság, a szerzők bemutatkozásait és az ajánlót jellemző lazaság, a célkitűzés nyitottsága akár alá is támaszthatja a szövegek esetleges sorrendjét, amelynek sem az ABC, sem az elvontság nem ad logikát. Mindemellett a felsorolt értékekből nem vont volna le az olvasói igények figyelembevétele, vagyis a szövegeknek akár a cselekmény követhetőségén, akár a közvetlen drámai hatáson, lekerekítettségén alapuló elrendezése.

A gyönyörködtető változatosság elve érhető tetten a műfaji kínálat tekintetében is, hiszen Almássy szürreális elemekkel dúsított, mégis jól összefoglalható cselekményt és aprólékosan kidolgozott, realista dialógusokat tartalmazó tragédiája mellett Moşu a helyzet- és jellemkomikum színpadi játszhatóságát kiaknázó mesejátéka, Sopotnik kórusbe-

tétekkel szabdalt, önreflexív, stilizált költői drámája – mely önadaptáció is egyben – és Csicskár abszurd kamaradarabja adja (újból a szerkesztőket idézve) az antológia négy „sarokkövét”. Ennek alapján, a korábbi megengedő alternativitásnak némileg ellentmondva viszont akár azt is feltételezhetjük, hogy a felsorolt műfaji-formai megközelítések egyfajta alapként mégis reprezentálják a benyújtott pályamunkák összességét, esetleg a kortárs magyar dráma kínálatában igazítják el az olvasót. Ez azonban a projekt alaposabb ismerete nélkül csupán olvasói feltételezés marad, aminek pontosításán segíthetne a pályázati kiírás közlése vagy a projektgazdák rövid bevezetője, főleg ha valóban cél, hogy minél többen olvassanak drámát akár passzióból, szépirodalmi szövegeként.

Ez a potenciál a kötet kivitelezésében amúgy abszolút benne rejlik. Amellett, hogy a számítógépes grafikát esztétikusan felfedő, fiatalos borítókompozícióról van szó, a praktikus méret sem gátolja abban az olvasót, hogy bárhová magával vigye és akár útközben, több részletben olvassa el a kiadványt. A borítón látható sétáló férfi és a felette repülő galamb árnyékából lézerkardos nindzsa, illetve fenyegető sárkány körvonalazódik. Ez nemcsak figyelemfelkeltő többértelműség, játékoság, de képileg jól visszaadja a valóság és a látszat, vágy stb. között feszülő konfliktust, megfogalmazva ezzel a könyvecskében található négy szöveg drámai magvát is.

A konfliktusok ugyanis rendre a szereplők identitáskereséséből, a világban való önazonosság lehetetlenségéből adódódnak. Almássy Bettina fiatal főhősnője ugyanúgy nem tud megfelelni az anyaság kritériumának, amely számára végül a női szereppel lesz azonos, mint ahogy Moşu Norbert-László meseaparódiájában sem a pozitív mesebeli hős jósága, hanem a királyi hatalommal járó szerep kerekedik felül az egyéni. Sopotnik Zoltán költői drámájának író-alteregója ugyan legyőzi a (beteg) másikat, de ennek ára a (testvér)gyilkosság, mint ahogy Csicskár Dávid Kálmánja is csak egy jól sejtethető katasztrófa árán lehet az az apa, amit a fia elvár tőle, illetve az a hős, akiről ő maga is folyton ábrándozik olvasmányai kapcsán.

A szereplők vágyai általános társadalmi szerepelvárásokkal kerülnek konfliktusba, így a darabok témája univerzálisnak mondható: egyik drámaszöveg sem adja a „speciálisan” magyar viszonyok lenyomatát, nem reflektál különösebben a szereplők földrajzi-időbeli helyzetére. Almássy Bettina ma már inkább Facebookra és chatre váltatható SMS- és mobiltelefon-dialógusai, a Csicskár hősei által olvasott

fantasztikus irodalom, valamint az otthoni tévzés és egy-egy, a film médiumához köthető színpadi instrukció ugyan a mához közelíti a játék terét és idejét, de nem ragasztja bele abba. Áthallásokat adhatnak továbbá Almássy szereplőinek nevei (Emese, Attila), a táltos praktikák és ősi varázsversikék a honfoglalás kori mítoszok újraéledésének egyfajta szatírájaként, de a dráma végül lehetőséget kínál egy, a mai magyar valóságra vonatkoztatható értelmezésre is. Elvontabb síkon Moşunál a mesejáték elgondolkodtató parafrázisba való átfordítása, a tiszta happy end hiánya, az identitáskeresésen belül a nemi identitás tematizálása, vagy Sopotniknál konkrétan, a szövegvilágban megjelenő lakótelepi és kórházi, elmeorvosintézeti közeg, a hazai helységneveket is említő családtörténeti krónika szintén közelebb hoz saját valóságunkhoz, de kevésbé kulturális, földrajzi értelemben, mint inkább egy elidegenített kor embereként.

A klasszikus dialógustechnikától eltérő eszközök ellenére a szerzők nem nyújtanak forradalmian újat: a beszélők általában beazonosíthatók, a motivációk végül összeállnak, a konfliktusok kibonthatók. Még ha Almássy az adott jelenethez lazábban kapcsolódó gyerekdialógusbetétekkel, Sopotnik pedig a beszélők összeolvadásával, szimbolikus figurák felléptetésével és kórusbetétekkel ki is zökkenti a befogadót, következetes nyelvi elemeltségre, a figurák beazonosíthatatlanságára – mint például osztrák szomszédainknál (Ewald Palmethofer, Kathrin Röggla) – nem figyelhetünk fel. A magyar drámairodalmi hagyományokat tekintve legkönnyebben a *Kálmánember* esetében sejlenek fel elődök, hiszen a darab már címében, dramaturgiájában is Örkény *Tótékját* juttatja eszünkbe, de ide idézhetők Háy János istendramái (*Gézagyerek*, *Senák*) is, míg Sopotnik a belső konfliktus drámába való kivetítésével, a versbetétekkel, a kórus megszólaltatásával a 19. század végén fénykorát élő, a kortárs magyar kontextusban Térey János és Szálinger Balázs által képviselt lírai drámához áll a legközelebb.

Almássy Bettina *A felhők is a mennyország részei?* című drámája minden kétséget kizáróan több kényes, aktuális társadalmi problémát tematizál két nő történetét követve: míg a főszereplő Emese párkapcsolata, karrierje is rámeleg az egyre görcsösebben áhított anyaságra, addig bántalmazó kapcsolatban élő barátnője a Dunába fojtja nem kívánt gyermekét. A női szerep lehetőségeit és végleit nem csak ez a két szereplő képviseli, hanem Emese férjének édesanyja is: ő generációs konfliktussal dúsítja az Almássy által felvetett kérdések sorát, miközben párhuzamosan nyerhetünk betekintést egy, a nőiségéből is élő sztár

és egy, a társadalom perifériájára sodródó nő életébe, valamint a karrierrel és családi boldogsággal kapcsolatban megfogalmazódó társadalmi elvárások ellentmondásosságára. Almássy szerzői instrukcióiban is erős vizuális elképzeléssel rendelkezik az amúgy kronologikus sorrendben felépülő cselekményt szabdaló SMS- és telefondialógusoknak, illetve Emese belső világának a megjelenítését illetően. Utóbbira vonatkozó szerzői utasításai Magritte, de Chirico vagy a kortárs fotós Skoglund képi világát idézik. Bár a hatásos dramaturgiának és a két gyermeket tervező fiatal közti jelenetek, a családi konfliktusok során természetesnek ható, gördülékeny dialógustechnikának köszönhetően feszes és jól követhető a darab, a színpadi megvalósítás a szöveg ezen sokrétű telítettségéből adódóan minden bizonnyal sok kompromisszumot kívánna meg.

Nem így Moşu Norbert-László mesejátéka, *Az iduri szörny*, amely éppen hogy kosztümmel, díszlettel együtt, a színpadon lehet meggyőző: jelenetei, dialógusai gördülékenyek, a bevett mesedramaturgiát követik. A helyzet- és jellemkomikum szórakoztatóvá teszi a mesejátékparódiát, amely végül egy-egy fordulattal a hatalom, a szerepek egyént deformáló hatásáról szóló tanítássá válik. A kis csapat, amely a király félelmét előidéző iduri szörnyet indul legyőzni, rendhagyó módon inkább „belső” próbatételeket áll ki, a csapattagok egymáshoz való viszonya alakul át, hogy a lelkiismeretet, igazságot szimbolizáló szörnyvel való leszámolás helyett végül a hatalom által eltorzított szerepek csejlenek gazdát. A pozitív hős elnyeri ugyan a királyságot, de eszméi királyi parancsként ugyanúgy hamisnak tűnnek, mint az előző uralkodó szívtelen intézkedései. Kérdéses, hogy ezzel a tanulással melyik korosztályt célozza meg a darab. Míg egy-egy poén talán épp a szerző színpadi tapasztalatainak köszönhetően olykor túlságosan adja magát, így kisiskolások számára lehet igazán élvezetes, addig a királykiszaszony szexuális vonzerejére való számos utalás, a ruhacserés jelenetben a női ruhában önmagára lelő Jóska, a jós figurája, de maga a tanulás, a mesedramaturgia megcsavarása is túlmutat ezen a korosztályon. Felnőttek számára viszont túl sok a mese és a játék, a kamaszok számára pedig a provokatív, megbeszélésre szoruló, tandrámás elem.

Sopotnik Zoltán lírai betétek szövedékéből álló drámája, a már címében is egyfajta kriptikusságot hordozó *Saját perzsa* adja talán a legkevesebb fogódzót a színpadi megvalósításhoz. A megszólalók identitása vándorol, az autobiografikus utalások, a szereplő és a szerző névvel is kimondott egybeolvadása, a családi mítosz megteremtésére tett kí-

sérletek mind-mind a stilizációt szolgálják egy testvérgyilkosságot elmesélő történetben, ahol a szerzői alteregó saját énjével vet számot. Ez a szöveg szintjén kétségtelenül a kötet legegységibb formája, míg a sejtelmesség ellenére előre látható tragédia eltölpül az identitáskeresés kínzó állapota, folyamata mellett, amely azonban igen specifikussá teszi a témát. A nem csak a verses forma miatt szubjektívnek ható feltárulkozás nemhogy nem tart tükröt a befogadó számára, de mintha még csak elidegenített közönségként sem számolna vele, inkább líraként működik.

Csicskár Dávid *Kálmánembere* egy kisember útját követi a hőssé válás illúziójába. A feleségének ellent mondani nem tudó uszodai portás számára irodalom és valóság sajátos módon folyik össze: maga is a fantasztikus könyvekben leírt hőssé akar válni. Ezen elhatározását megerősítendő először egy számára sokat jelentő kulcsszöveg fordítja jelenik meg a munkahelyén, majd egy fiktív (Kálmán számára élő) figura válik megfeyjthetővé egy tudós elmondása alapján. Ez a két dramaturgiai csavar azonban nem képes feszessé tenni a valóság–fikció, átlagember–hős, alkotó–alkotás ellentétpárjait körüljáró szöveget. A figurák motivációi a címszereplőén kívül elnagyoltak, inkább egy ironikus skicc benyomását keltik: mintha csak egy képregényből lépett volna elő a hisztérikusságában fenyegető feleség és a papucsférj apát istenítő, passzívnak tűnő fiú. A szöveg egyetlen feltartóztathatatlan, ámde jelentéktelen menetelés a katasztrófa felé, mely a beteljesülést mégis nyitva hagyja. Hogy Kálmán csak a fia, vagy a világ szemében is felnő a feladathoz, és egy különleges masina irányítójaként szuperhőssé válik, enyhén szólva kérdéses; a cselekmény ezen a ponton való lezárása elnagyolt benyomást kelt. A címszereplő abszurd tragédiája nem az abszurditás miatt nem képes tragédiává válni, hanem elrajzolt-sága, érdektelensége miatt, míg a szatírába hajló, bravúros koreográfiát leíró instrukciók talán egy másik médium bevonását is igényelnék a darab színpadi bemutatása esetén, hogy a történet pergő, posztmodern bürleszként működhessen.

Dramát olvasva – még ha a tét nem is a színpadi, hanem az olvasószínházi bemutató – a befogadó valószínűleg nehezen mond le a szöveg performatív működésének vizsgálatáról. Ezen reflex, továbbá a négy szóban forgó dráma kapcsán zárásként ide kívánczok Patrice Pavis drámadefiníciója, miszerint „A drámaíró csak az első láncszem (de lényeges láncszem, mert a szó a dráma legmegfoghatóbb, legstabilabb eleme) abban a hosszú láncolatban, amely elvesz és hozzátesz a szöveg-

hez a rendezéssel, a színészi játékkal, a konkrét színpadi megvalósulással és azzal, ahogy a közönség fogadja.”<sup>1</sup> Ennek fényében (is) várjuk majd a József Attila Kör és partnere, az Átrium Film-Színház felolvasó-színházi sorozatának soron következő, harmadik segélycsomagját – a kortárs magyar dráma, illetve kedvelői számára.

1 Patrice PAVIS, *Színházi Szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, L'Harmattan, Budapest, 2006, 104.