https://doi.org/10.55502/THE.2024.2.7 *THEATRON* 18, 2. SZ. (2024): 7-9.

Mi a dramaturgia?

WÉBER KATA

A mai progresszív színházi szcénában elég népszerűtlennek tűnhetek, de a dramaturgiai alapelveket tekintve számomra még mindig Arisztotelész sorai a mérvadók, a drámai cselekményt egységes egésznek látom, melynek eleje, közepe és vége van, és amelyben a különböző jelenetek vagy epizódok szükségszerűen kell egymásból következzenek, és egyazon gondolat vagy konfliktus köré csoportosulnak. Ettől függetlenül nagyon szórakoztat, amikor valamelyik kortárs színházi előadás kihívás elé állít és felrúgja a történetmesélés eme ódivatú módját, és én is gyakran kísérletezem azzal, hogyan lehet egy drámai történetet bizonyos elemeinek felcserélésével, kihagyásával vagy felnagyításával bemutatni. Az én elképzelésem szerint a kortárs dramaturg dolga éppen az, hogy képes legyen koherenciát teremteni és létrehozni egyfajta közös gondolatot vagy narratív struktúrát még akkor is, ha egy előadás nem a klasszikus dramaturgiai alapelvekre épül. Nagyon megkapó volt egy gondolat, amit egy számomra kedves forgatókönyvírótól hallottam: a jó történet alapja a változás. Van egy helyzet, amely megváltozik. Banálisan hangzik, de mégis remek kiindulópont, amikor történetek megformálásáról beszélünk – függetlenül azok formai felfogásáról. A változás, de Csehov esetében már a változás hiánya is, maga a drámaiság. Számomra ebben van valami lenyűgöző. Természetesen műfajtól függ, hogy mennyi időnk van a változást bemutatni. Egy forgatókönyvben csak pár oldal. A színházban akár egy egész darab.

Egy drámai történetet természetesen számtalan irányból fel lehet építeni. Korai színházi munkáimban – amellett, hogy jó pár adaptáción is dolgoztam –, mindig egyfajta feloldhatatlan konfliktust kerestem, és ezek köré a számomra elviselhetetlennek tűnő konfliktusok köré építettem a történeteimet. Egy ideggyógyintézet betegei harcolnak a hely bezárása ellen,[1] egészséges emberek, akik saját maguk választják a halált,[2] egy identitását tagadó cigány fiú szélsőjobboldali csoport tagjaként cigány társát öli meg,[3] egy zsidó nőt a saját anyja akadályoz meg, hogy zsidó intézménybe írassa a gyerekét,[4] egy gyermekét elveszítő nő nem hajlandó pert indítani kisbabája halála miatt.[5] Ezen munkák mind valódi dokumentumokon alapultak (a *Demencia* történetét a „Lipót" bezárása, a *Bat*-et az asszisztált öngyilkosság svájci legalizálása, a *Látszatélet*et a magyar sajtóban nagy visszhangot kiváltott Mortimer-ügy inspirálta és folytathatnám a sort). Azt hiszem, ha egy probléma valós, akkor a karakterek eleve drámaiak lesznek. Természetesen, a karakterek megformálása során már közelebb kerülök a személyes történetekhez, amelyek soha nem olyan feketék vagy fehérek, mint a példázatok. Az utóbbi időben úgy érzem, közelebb is kerülök a karaktereimhez, mint korábban, így azok erősebben formálják a történeteimet. Ma már azt hiszem, egy valódi drámai karakter önmagában is inspirálhat egy drámát, amennyiben elég feszültséget hordoz és amennyiben az

[1] Mundruczó Kornél, Wéber Kata: *Demencia. Öngyilkosság trilógia II.*, Proton Színház, 2013.
[2] Mundruczó Kornél, Wéber Kata: *Denevér, avagy az én kis temetőm. Öngyilkosság trilógia I.*, TR Warsawa, Lengyelország, 2012.
[3] Wéber Kata: *Látszatélet*, Proton Színház, 2016.
[4] Ligeti György (zeneszerző), Wéber Kata: *Evolúció*, Ruhrtriennale, Proton Színház, 2019.
[5] Wéber Kata: *Pieces of a Woman*, Tr Warsawa, 2018.

író elég pontosan képes megrajzolni az alakját.

Íráskor semmilyen sablonom nincs, de kétségtelenül szeretek egy történet közepébe belevágni, fókuszba helyezve annak legfontosabb tárgyát. Mindez persze sokkal könnyebb a filmes munkákban, ahol végig lehet futtatni háromszáz kutyát az Alkotmány utcán, mint a színházban, ahol a színpadi tér korlátozza a lehetőségeket. De például a *Szégyen*ben[6] a könyv középpontjában álló abúzust helyeztük a történet elejére. Ha belegondolok, a provokáció mellett van ebben valami naiv is: rögtön a néző szeme elé tárni a gondolkodás tárgyát, mintegy azonnal bevonva őt a történetbe. Ez nagyfokú nyitottságot követel a nézőtől. Ugyanennyire fontos a számomra egy történet lezárása is – hogyan tudunk többet mondani a történet általános tanulságánál?

Természetesen, amikor realista szövegen dolgozom, minden elemét hihetővé kell tegyem, de más esetekben is nagyon fontosnak tartom a koherens gondolkodást, ami egy színházi szöveg vagy este dramaturgiáját illeti. A néző mindent hajlandó követni és „elhinni" azt, aminek ismeri a szabályait vagy a kereteit. Míg a filmet eleve valóságként nézzük – még ha tökéletes fikció is –, hiszen a kamera nem tud nem hús-vér valóságot rögzíteni, a színházban tudjuk, hogy minden, ami a színpadon van, csupán „tettetés", a néző és a színész ezt a konszenzust eleve megköti. Innentől kezdve a színészi jelenlét az, amelyik valósággá teheti azt is, ami nem valóságos. És ez a színházi csoda.

Hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem gondolok a nézőkre, amikor egy-egy anyagon dolgozom, de nem feltétlenül tetszeni vágyásból. Mivel évek óta külföldön dolgozom, meg kellett értsem, hogy a szövegek más-más kultúrákban más-más jelentéssel bírnak. Ugyanaz a mondat/gesztus mást jelent egy lengyel vagy egy német közegben, nem beszélve az amerikairól. Nagyon figyelmesnek kell lenni ahhoz, hogy az ember képes legyen ezeket az akár nüansznyi különbségeket megérezni, megérteni és implikálni – amennyiben azt akarja, hogy azt pontosan értsék. A fordítókkal való munka során derül ki igazán, hogy egy-egy szöveg meg tudja-e őrizni a jelentését vagy változtatni kell rajta. Hiába hangzik jól valami magyarul, ha a német fordításban túl nehézkessé válik és elveszti a ritmusát, vagy ha a lengyel fordításban nem érteni a humorát, vagy az angol fordításban teljesen értelmezhetetlenné válik a kulturális különbségek miatt. Sokszor emiatt egyfajta pszeudo-nyelven gondolkodom és eleve nem teszek olyasmit a szövegbe, amiről azt gondolom, hogy nem fog működni.

Számomra a legfontosabb, hogy a főszereplők szándékát értsem. Így van ez, ha más drámáját olvasom vagy ha én dolgozom egy történeten. A tiszta szándék tiszta cselekedeteket von maga után, melynek csak az egyik kifejeződése a szöveg. A szöveg alatti tartalom tehát sokkal fontosabb. Igyekszem erre koncentrálni. Jó példa erre a *Pieces Of a Woman*-ben Martha figurája. Úgy tűnhet, hogy azért nem akar pert indítani, mert nem akar továbblépni a tragédia után, megrekedt a gyászfolyamatban. Valójában azonban nem akarja elveszíteni gyermekét, hű akar lenni annak emlékéhez. Noha ezt képtelen kimondani, ennek megfelelően cselekszik. Ez egyébként a színpadi jelenlétre is tökéletesen igaz. Másképp áll egyhelyben valaki, aki áll, mint az az ember, aki szomjas és nem vehet el egy pohár vizet az asztalról.[7] A szándék akkor is jelen van, ha nem fejeződik ki.

Amikor adaptálnom kell egy művet, általában lebontom egy számomra átlátható, egyszerű story-line-ra, aztán megnézem,

[6] A J.M. Coetzee *Szégyen* című regényéből készült 2012-es előadásban.

[7] Wéber Kata DLA-dolgozata. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2017/09/W%C3%A9ber-Kata-DLA-dolgozat.pdf (letöltés: 2024.11.10)

mely jelenetek összevonására, kihagyására vagy átalakítására lesz szükségem, hogy valódi drámai szövetet tudjak teremteni. Praktikusan tehát egy számozott dokumentumot készítek, amibe sorba rendezem a jeleneteket, hogy lássam melyek elengedhetetlenek a drámai cselekményhez. Vannak anyagok, amelyekben szinte azonnal kirajzolódik a dráma íve, mások – gondolok például egy Murakami Haruki-regényre, noha ezeknek még sosem sikerült megszerezni a jogait – nem igazán rendelkeznek ilyenekkel. Ilyen esetben a kérdés az, hogy ki lehet-e egészíteni a történetelemeket, hogy kirajzolódjon egyfajta drámai cselekmény vagy épp ellenkezőleg, valamiféle anti-dramatikus színházi este felé érdemes ellépni, esetleg erősebb formaiság felé törekedve. Hozzá kell tegyem, egész más lehetőségeket ad egy színházi vagy például egy operának készülő átírás – egy libretto esetében a zenei szempontok felülírják a drámai cselekmény szerkesztésének szempontjait, hisz ez esetben a zene maga adja a drámai anyagot.

Az utóbbi években színházakban és operaházakban végeztem dramaturgiai munkát, leginkább német nyelvterületen. Míg Amerikában kicsit furcsán néznek, ha azt mondod dramaturg, Németországban vagy Svájcban nagy tekintélye van ennek a beosztásnak. Munkáim szorosan összefonódnak Mundruczó Kornél munkásságával, így számtalanszor együtt alakítjuk ki a koncepciót, melyet aztán egy az adott házból jövő dramaturggal együtt dolgozok át vagy alakítok tovább. Ez számomra nagy segítség, hisz általában segít elhelyezni az elképzelést az adott közegben. Ha számára nem világos valami, biztos lehetek benne, hogy a néző számára sem lesz az. A Schiffbau Zürich egyik vezető dramaturgja egyszer figyelmeztetett, hogy ne használjunk kiszólást a színpadról – az ottani nézők nem szeretnek megszólítva lenni. A Volksbühnében ennek az ellenkezője az igaz: alig van előadás, ahol nem fordulnának ki a nézők felé. Amikor íróként vagyok jelen egy-egy projektben, a dramaturg-feladatokat általában Boronkay Soma, illetve a legutóbbi munkánál ő és Stefanie Carp közösen veszik át tőlem – biztosítva a szükséges rálátást.

Kislányom még csak nyolcéves, így a kevés időből, amivel gazdálkodom, sajnos az olvasásra jut a legkevesebb. A tíz évben azonban, amit színpadon töltöttem, Ibsent szerettem a legjobban, az ő műveit rendre újraolvasom, ahogyan – a véleményem szerint túlságosan is alábecsült – Strindberg drámáit is, aki szintén régi szerelem. Kortárs drámaírókból kevéssé vagyok felkészült, de nagyon becsülöm Elfriede Jelinek műveit, akit kivételes tehetségnek tartok. Az utóbbi időben nagy hatást gyakorolt rám Matthew Lopez *The Inheritance* című drámája, amely tizenkét meleg karaktert mutat be a színpadon. Pár évvel ezelőtt nagy felfedezés volt számomra Clemens J. Setz short-story gyűjteménye – úgy tudom drámákat is ír, alig várom, hogy olvashassam őket. Ha tehetem, azonban inkább regényekből inspirálódom: Roberto Bolano vagy Jeannine Cummins könyveiben a dialógok vannak olyan jók, mintha egy Ibsen-drámában lennének.