

DLA-DOLGOZAT

ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

## **A KREATÍV ÍRÁS NEM-INTUITÍV ELEMEI**

Témavezető:  
Földényi F. László

Színház- és Filmművészeti Egyetem  
2008.

## TARTALOMJEGYZÉK

<b>BEVEZETÉS</b>	3
<b>I. TANÍTHATÓ-E AZ ÍRÁS?</b>	9
MIKOR KEZDŐDIK AZ ÍRÁS?	11
<b>II. AZ ÍRÁS NEM INTUITÍV ELEMELI, azaz leszámolás az ábrándokkal</b>	15
<b>A NEM INTUITÍV ELEMELI</b>	
<i>AZ OLVASÁS</i>	21
<i>AZ EMLÉKEZÉS</i>	28
Emlékgyakorlatok	33
Álom, emlékezés, írás	36
Álomgyakorlatok	37
<i>A VÁLOGATÁS</i>	40
<i>AZ ÁLLÍTÁS</i>	43
<i>AZ ÁLLÍTÁS ÉS AZ ÁLLÍTÁS SÚLYA:         AZ ARANYTARTALÉK</i>	47
<b>III. FORGATÓKÖNYV VERSUS PRÓZA</b>	49
<b>IV. VÁLASZ A KÉRDÉSRE</b>	56
<b>MELLÉKLET: EGY KURZUS FELADATVÁZLATA</b>	57
<b>FELHASZNÁLT IRODALOM</b>	62

Mottó: „Szükségem van az emlékeimre – ők az okmányaim”

(Louise Bourgeois)

## **BEVEZETÉS**

Az írásról nem lehet írni. Az írásról tulajdonképpen beszélni sem lehet. Nem azért, mert a tárgy misztikuma nem engedne a téma közelébe. Csupán azért, mert az írás folyamatáról haszontalanság beszélni.

Az írásról igazság szerint csak olvasni lehet. Nem leíró értekezéseket, hanem történeteket. Minden, amit valaha olvastunk, az írásról szól, és minden történet, amit valaha elmondtunk és, amit el fogunk mondani, az írásról szól.

Az írás létezési mód, olyan elemei része az emberi létnek, amelyben mindenki osztozik. Mindenki, aki él, ír. Még akkor is, ha ezt nem tudja. Az emberek maguknak és a többieknek termelik a történeteket, azaz szövik a szálakat, fordulatokat iktatnak be, meglepik önmagukat és a többieket, életeket dúlnak fel, megdöbbenést, illetve csodálatot keltenek.

Az írás a lehető legtermészetesebb emberi képesség. Nem kell semmi egyéb hozzá, csak figyelem, türelem és bátorság. Az íráshoz nem kell papír, toll, számítógép. Semmi nem kell hozzá, csak az élet.

Egyszerű dolog ez, kár is beszélni róla.

Aki mégis arra vetemedik, hogy az írásról akar állításokat tenni, annak vállalnia kell némi pojácaságot. Laurence Sterne, a *Tristram Shandy* írója, az egyik legzseniálisabb elme, aki az írásról érvényeseket tudott mondani, úgy tudta kimondani mindezeket, hogy közben bohóccá változott át.

Az írásról komolyan nem lehet beszélni, mert nevetségessé válik, aki ezt megkísérli. Az írásról csak úgy lehet beszélni, ahogy történeteket mondunk el. A történetmesélő meglepi magát is a saját történetével. Aki történetet mesél, az szükségszerűen léha. A mese léhává tesz. Indázzik a sztori, szinonímák sorjázna, jelenetek tartják fel a történetet, és jelenetek segítik tovább. Az írásról nem lehet általános megállapításokat tenni, legfeljebb jegyzeteket lehet hozzáfűzni. Egészen rövid feljegyzéseket vagy teljes regényeket.

Elképesztően inspiráló és végsősoron felkavaró az írásról gondolkodni. Pontosabb, ha azt mondom, hogy az írásról leginkább fantáziálni lehet. Aki az írásról gondolkodik, az semmiben sem lehet biztos, és tudnia kell, hogy amit gondol, az semmiképpen sem örökérvényű. Mindenki, aki az írásról gondolkodik, íróvá válik, hacsak egy gondolat erejéig is.

Az író pedig az, akinek van elég bátorsága és lélekjelenléte a változékonyság és a történetek elképesztő gazdagságának

elviseléséhez. Aki egy történetet végig tud úgy mondani, hogy miközben beszél, mint egy álomban, maga is elveszik a saját történetében, és hagyja, hogy a történet mondja magát, az öntudatlanul máris rengeteget tud az írásról.

Az írás az egyik legtisztább viszonyulás a világhoz. A mondatok egymást szülik és egymást ellenőrzik. Aki történetet ír le vagy egy képet, akár egy jelenetet, az szükségszerűen félreteszi az okoskodást, és beleereszkedik egy, a hétköznapi élettől eltérő realitásba, ahol az elemzésnek nincs helye, és nincs helye az absztrakciónak. Ettől még lehet végletesen elhibázott egy leírt szöveg. De még, ha hamis is egy szöveg, mégha nem is kelt bizalmat az olvasóban, alapjaiban akkor is csak tisztességes lehet.

Eleve temült író sokkal kevesebbet lehet ismerni, mint rossz író.

Aki csak egy oldal erejéig is elhiszi az írás fontosságát, az örökre elveszett. Azaz örökre megtalálta az írás lényegét. Ezután könnyűszerrel lehet rossz szövegeket írni, de sokkal nehezebb hazug mondatokkal előállni.

Az írás tulajdonképpen egy, az élethez való viszony felállítása.

Mindannyian ismerünk civileket, akik született színészek. Orvosokat, pincéereket, tanárokat, postásokat, akik nemcsak gesztusaikban, hangjukban, intonációjukban hordozzák a színészet lényegét, sőt sokszor éppen ezekben a formákban nem, hanem teljes létezésükben, a helyzetekre adott reakcióikban, a kisugárzásukban.

Ezek az emberek soha nem állnak színpadra, és ha odavetné őket a sors, minden bizonnyal csapnivaló színészek lennének. Ők azok, akik mindent tudnak a színészetről, csak éppen nem tudják mesterséggént gyakorolni, mert soha nem trenírozta őket erre senki, leginkább saját maguk nem.

Hasonlóan van ez a könyv nélküli írókkal. A civil író valószínűleg nem tudna felvetni és elvarrni egy szövegen belül több történetzsalat, megtorpanna a dialógusok előtt és teljes káoszt okozna arányvesztéseivel, azzal bíbelődne, amivel nem érdemes, és gyorsan elintézne fontos részleteket.

Mégis a civil író lényegi dolgokban osztozik a professzionális íróval. Botorság lenne pontosan elősorolni ezeket a részleteket, leginkább azért, mert nem pontokba szedve lehet felsorolni ezeket az attributumokat. Az íráság létmód. Legkülönösebb attribútuma ennek a létmódnak talán a veszélyérzet hiánya. Az író tudatosan vagy ösztönösen elvágta a biztonsági köteleket. Nem akar megfelelni, nem akar tetszeni, sőt lehetőség szerint még a lekerekített, a kvázi szép mondatokat sem tartja szükségesnek. Ezzel szemben kíméletlenül pontos akar lenni, a végére akar járni annak, ami izgatja, és ebben nem követ semmiféle szabályokat, csak és kizárólag belső ritmusát, ami reményei szerint hozzásegíti őt ahhoz, hogy arról tudjon beszélni, amiről beszélni akar. Elvetemült állapot, vadul uralma alá von

mindent, és talán éppen ezért messziről megismerni azokat, akik életformaként élik az írást.

Az alább következő szöveg nem erről a létmódról szól. Azért nem, mert erről nincs sokkal több leírható megállapítás. Persze soha nem lehet a következő dolgozat egyetlen mondatából sem kihagyni a kreativitás, az invenció, a fantázia, az álmodás titokzatos állapotát, de ahhoz költményt kellene írni, hogy érvényes gondolatokra juthassunk.

Ez a dolgozat az írás azon regiszteréről szól, ahonnan véleményem és tapasztalatom szerint el lehet indulni a valódi írás felé. Egy olyan alapról, amin ha biztos lábakon állunk, jobb esélyeink vannak érvényes szövegek létrehozására. Olyan viszonypontokról szól ez a dolgozat, amelyek elvileg hozzásegíthetik az írással próbálkozót ahhoz, hogy jobb eséllyel induljon el azon az úton, ahol az absztrakcióról hallgatni kell, mert csak elnyomja a történetek igazságát, de megállás nélkül, és kristálytisztán kell tudni beszélni arról, amiről az írónak beszélnie kell. Egymásba vezető történetekről, átfedésekről, csodákról, mítoszokról, rettentő talányokról, szerelemről és mindenekelőtt halálról.

Nem technikai fogásokról lesz kizárólag szó, hanem sokkal inkább viszonyok kiépítéséről. Egy olyan gondolkozásmódról, ami nagyobb valószínűséggel teszi képessé az erre késztetést érzőt, hogy értelmezhető, használható, esetleg élvezhető szövegeket írjon.

Nem jöhet létre ehhez hasonló dolgozat másból, mint végtelen zavarból. Az írásról ugyanis nem lehet személyesség nélkül írni. Szemérmetlenség nélkül nem megyünk semmire. Ez a tárgyhoz tartozik. Exhibíció és elvetemült őszinteségvágy nélkül semmi értelme az egésznek.

Van-e tehát elviselhető módja az írásról való beszédnek?

Van-e elfogadható tere, ha az nem maga az írás?

Amikor ezt a dolgozatot írom, akkor én valójában írok-e?

Amikor arról írok, hogy mit gondolok az írásról, akkor mit csinálok?

Erre a mondatra a dolgozat utolsó oldalán vissza kell térnem. Ha nem tudok világosan, egyszerűen és egyértelműen válaszolni erre a kérdésre, akkor nem volt érdemes megírnom ezt a dolgozatot.



## I. TANÍTHATÓ-E AZ ÍRÁS?

Akárhogy is próbálnék kitérni a kérdés elől, nem tehetem.

Legszívesebben fel sem tenném, olyan bornírtnak találok. De ha a dolgozat lényegét tekintem, akkor szembe kell néznem, pontosabban szembe kell találnom magam a ténnyel, hogy ezen dolgozat legitimitását egy ilyen esetben kérdés adja.

Próbálok megválaszolni, hogy miért tartom kényelmetlennek a kérdést.

Ha csupán a kérdésre figyelünk, nem tudjuk nem kihallani belőle a különös kíváncsiságot, ami, bárhogyan is forgatjuk, a kívülálló anatómiai lehelését implikálja. Van benne valami sóvárgás, ami elriasztja az embert. Valami olyasfajta reménykedés, ami a vesztesek vakmerőségére emlékeztet. Első hallásra olyan ez a kérdés, mint aminek nem jó a közelében lenni. Valami evidencia felé kacsintgat, amely lényegében szöges ellentétben áll azzal az összetettséggel, amit annyira szeretünk bármiféle kreatív tevékenységben. Pontosan a meg nem válaszolhatóságot, a belső tudás örökös rejtettségét, a leírhatatlan szélességét és szabadságát korlátozza egy ilyen kérdés.

És valóban, milyen zavarbaejtően lapos is egy ilyen kérdés egy ilyesfajta mondathoz képest:

„Most már megint nem lesz veled egyetlen percem. De nélküled nem lenne meg ez az egyetlen perc sem.” (Tandori Dezső: *Ördöglakat*)

Mit tud egy ilyen mondathoz képest egy türelmetlen kérdés. És főként mit remél a kérdés feltevője?

Valószínűleg nem mást, mint annak eldöntését, hogy bárki is képes-e tanulni az írás mesterségét. Egyáltalán mesterség-e az írás vagy merő alkímia. Továbbá egy még önzőbb problémával is szembesíti a kérdést a kérdés feltevőjét. Nevezetesen azzal, hogy ő maga meg tud-e tanítani valakit is, bárkit is az írás alapjaira. Ezen túlmenve: ha az írás alapjai megteremtődnek (mik is lennének azok?), akkor onnan egyértelműen vezet-e út a kreatív írásig. Ami természetesen egyet jelent a jó írással. És akkor már semmi sem ment meg bennünket attól, hogy megkérdezzük: mitől is jó egy írás?

Meglehetősen távolra vihet bennünket egy bután vagy álbután hangzó kérdés. És talán éppen ez a dimenzió legitimálja a kérdést, és ami talán még ennél is fontosabb, a kérdés feltevőjének pozícióját.

Bármennyire is szeretnénk távoltartani magunkat az ilyesféle gyakorlattól, mégis le kell szögezni, hogy az írás taníthatóságára vonatkozó kérdés végülis könyörtelenül elvezet bennünket annak tisztázásához, hogy mi is történik akkor, amikor az ember írni kezd vagy legalábbis azt gondolja, hogy írni kezd.

Lényegében ezek a tisztázandó részletek teszik elviselhetővé a kérdést.

Ha világosan végiggondolható mindez, akkor megkímélhetjük magunkat az alcímben feltett kérdés tapintható ostobaságától. Anélkül leszünk képesek válaszolni, hogy még egyszer ki kellene mondanunk.

A szöveg, a gondolatmenet magától ad választ.

Tehát akkor most nem írom le újra.

Válaszol a szöveg.

## **MIKOR KEZDŐDIK AZ ÍRÁS?**

Egészen pontosan mivel kezdődik az írás?

Anélkül, hogy túlmítizálnám, meglehetősen egyértelműen megállapítható, hogy az írás akkor kezdődik, amikor valaki az írásra kezd gondolni. A gondolat maga elkezdi átrendezni a körülményeket. Mindenki, aki az írásra gondol, abban a pillanatban íróvá válik. Nem jó íróvá vagy rossz íróvá, hanem íróvá, aki a gondolatait szerkesztett formában, bizonyos dramaturgiai döntések mentén, stiláris választások rendszerében akarja a közölni az olvasóval.

Az írás nem a dokumentálással kezdődik, hanem az írásra gondolással.

Ami nem egyszerű vágy, korántsem az, hanem egy erős döntés, még ha

ösztönösen is történik sok esetben. Gyakran az ember egyszer csak íróként kezd létezni.

De mit jelent ez?

Íróként létezni azt jelenti, hogy egy látszólag egyszerű döntés hatására az ember kilép az események sorozatából, és saját és mások életének megfigyelőjévé válik.

Nem egy egyszerű voyeur-rel kell ettől a ponttól számolnunk. Ennél sokkal többről van szó. Az íróként létezés a megfigyelést szorosan összeköti az állásfoglalással.

Nem ítéletet mond az író, hanem válogat a tapasztalatai rendszerében, és a válogatással magával minősíti a jelenségek rendszerét.

Az író elsősorban néz. Sokkal előbb válik nézővé mint íróvá, és ami érdekes adalék: sokkal előbb válik olvasóvá is, mint íróvá.

A nézővé válás egyszerre képesség és szándék kérdése. Vannak, akik hiába tesznek erőfeszítéseket, sok mindent nem vesznek észre a körülöttük zajló eseményekből. Vagy egészen egyszerűen rosszul látnak. Ez utóbbi a legnagyobb akadálya az íróvá válásnak.

Jószerevel itt dől el, hogy jó író lehet-e valakiből vagy sem. Rosszul látni annyit tesz ebben a relációban, hogy bizonyos részleteket nem vesz észre vagy egyszerűen félreértelmez az éppen íróvá változó ember.

Persze ki mondja meg, ki dönti el, hogy melyik értelmezés helytálló és melyik nem? Senki. Maguk a részletek cáfolják vagy igazolják a

róluk tett megállapításokat. Nagyon izgalmasan és következetesen működik ez a folyamat.

Az íróvá váló ember a nézőként rögzített eseményeket és képeket addig építi egymásra, amíg azok képesek megtartani az építményt. A rosszul értelmezett részek, rosszul illeszkednek az egészbe, folyamatos elcsúszásokat és végül teljes bizonytalanságot okoznak.

Érdekes módon ez az elcsúszás elsőként a mondatok és a szöveg ritmusában lesz érezhető. Mindannyain ismerünk hamis szövegeket, ahol a ritmus kettőtöri a mondatokat, nemcsak zenei, szintaktikai, hanem egészen világosan érzékelhető tartalmi értelemben is.

Mindenkinek joga van arra, hogy ezt közölje az íróvá váló emberrel, de mindenkinek kötelessége is ezt világosan bizonyítani.

A percepció ezek alapján az írás alapfeltétele. A helyes percepció pedig a potenciális jó írásé.

A kérdés most még az, hogy van-e olyan ember, aki nem él a folyamatos látás lehetőségével. Természetesen vannak írásra vakok, akik más módokon képezik le a körülöttük álló világot. Tulajdonképpen meglehetősen kevesen vannak, akik látni és rendszerben látni tudnak és akarnak, azaz meglehetősen kevesen vannak azok, akik megtehetik az első lépéseket afelé, hogy egy ponton majd íróként írjanak.

Íróként írni elsősorban rendszerben gondolkodást jelent. Amikor az ember írásra adja a fejét, akkor arra vállalkozik, hogy tapasztalatait folyamatosan egymáshoz méri, és megpróbál egy önmagát ellenőrző rendszert felépíteni, arra az alapfeltevésre hagyatkozva, hogy a dolgok egymásra való hatása, párhuzamosságaik és kereszteződéseik nemcsak egyben láthatók, de ha rendszerben sikerül látni őket, akkor olyan észrevételekhez segítenek hozzá bennünket, írókat és olvasókat, amelyek az együttlátás és egybelátás nélkül egyébként észrevehetetlenek lettek volna.

Az írás tehát egy képpel kezdődik.

Van egy rendszer. Nevezhetjük világnak, de tájnak vagy talán terepnek leginkább. Ebben a rendszerben nem kapcsolódik minden mindenhez természetesen, de minden összefüggésbe hozható mindennel a látás módja vagy sokkal inkább azon döntés következményeként, hogy mit akarunk megvizsgálni, azaz mit akarunk látni.

Az író kvázi eldönti, mit akar látni, azaz mire kíváncsi, mit akar megvizsgálni. Egy röntgenszűrővel indul az egész folyamat. Egy feltételezéssel. Egy gyanúval, hogy esetleg bizonyos részletek összefüggnek, hogy valami, egy bizonyos másik dologra való hatásából jön létre. Maga az írás, ennek a gyanúnak a felmérése.

Az előzetes feltevések, halvány sejtések érvényességének és érvénytelenségének vizsgálata maga az írás.

Lélekjelenlét, koncentráció és rugalmasság az író legfontosabb eszközei ebben a folyamatban.

Egy szemcsés képpel kezdődik tehát minden. Valami nyugtalanító kíváncsisággal, aminek az író a végére akar jutni.

Mert ha nem tud a végére jutni, akkor nem tud továbblépni.

Megbénul, szellemileg elsatnyul, befejezi az életet.

Nem kedvtelésről van tehát szó, hanem brutális kényszerűségről.

Itt kezdődik az írás. Egy szemcsés képpel, ami nem ereszt.

## **II. AZ ÍRÁS NEM INTUITÍV ELEMEL,**

### **AZAZ LESZÁMOLÁS AZ ÁBRÁNDOKKAL**

A nem intuitív jelenségek olyan egységet képeznek, ahol még van esélye egy kívülről olyan állításokat tenni, amelyek esetleg módosíthatják az írás folyamatát.

Ez az a terep, ahol még viszonylagosan hideg fejjel, példák és tapasztalatok alapján bizonyíthatók a hibák, a hiányok és a félreértések.

Ez a terep nem a filmekből és regényekből ismert írásórák világa, ahol a felolvasott szövegeket a szeminárium nagy jóindulattal veszi górcső alá. Még nem az. Szükségszerűen minden út ide vezet. Egyszer mindenkinek el kell idáig jutnia, aki írást tanul vagy írásgyakorlást

irányít. Jószerevel ez az egyetlen ellenőrzési módozata mindannak, amit az írásgyakorlás során az írók megértettek, magukévá tettek és nem utolsó sorban elhittek mindabból, amiről a kurzus során szó volt.

Látszik, hogy mennyire ingoványos talajra merészkedtünk.

Nem ígérhetünk ennél sokkal több biztonságot. Nem ígérhetünk tételes tudást, megtanulható és betartható szabályokat.

Legfőképpen nem ígérhetünk ábrándos műelemzéseket és haláltmegvető kitérőket. Egyelőre legalábbis nem.

Nem azért, mert megvetnénk mindezt. Egyáltalán nem.

Azért nem ígérhetjük meg ezeket a luxusokat, mert ahhoz, hogy végig tudjunk menni az írás megszületését imitáló, majd azt a valóságban is létrehozó folyamaton, nos ahhoz egy ideig önfegyelmet kell gyakorolnunk.

Ahhoz, hogy kurzusunk sikeres legyen, komolyan kell vennünk azt a meggyőződésünket, hogy az írásnak van egy olyan regisztere, ahol nyugodtan, a képzelet és fikció kiszámíthatatlan fordulatai nélkül eleinte tudatosan, majd egyre inkább ösztönösen lerakhatók egy írásmű alapjai.

Képzeld el egy űrállomás szimulációs bázisát. A legénység a Földön addig gyakorolja teljes öltözetben, pontosan szimulált körülmények között az űrbázis működtetését, amíg meg nem szűnik a két világ



közötti különbség. És amikor összeér a Föld a világgúrral, akkor megkezdődhet a valóságos kaland.

Az írás nem intuitív elemeinek áttekintése és gyakorlatok során való megtapasztalása maga az írás szimulációja. Mindenki úgy kísérletezhet, hogy bármikor szabadon visszavonhatja bármelyik lépését, megváltoztathatja alapfeltevéseit, eltörölheti hibásnak vélt megoldásait úgy, hogy miközben ezt teszi, az írás folyamatának fázisait tudatosítja magában.

A kurzus lényege, hogy ez a tudatosítási procedúra megtörténjen. Hogy semmi ne értékelődjön merő véletlennek, és ha pontos válaszokat nem is kérünk a hallgatóktól minden lépésük elemzésére, de azt mindenképpen követelményként támasztjuk, hogy minden lépésüket legyenek képesek érzékelni.

El kell veszteni az ártatlanságukat ahhoz, hogy visszatérhessenek az ártatlanság egy magasabb fokozatához.

A kurzus valójában a dolgok néven nevezésének módszertanát tanítja.

Azzal a nominalista alapvetéssel operálunk, miszerint aminek nevet találunk, azt ugyanazzal a gesztussal konstituáljuk is.

A kurzus során gyorsan és radikálisan le kell számolnunk a naív olvasó és naív író figurájával. Ez az egyik legnehezebb feladat.

Be kell állítani azt a kényes egyensúlyt, ahol a hallgató még emlékszik saját olvasói és írói naivitására, de már tudatában is van annak, hogy mi történik a leírt szövegben.

Nem új fogalmakat tanítunk, hanem ősrégiakat tanulunk meg a helyükön használni.

Igazi írás- és olvasásgyakorlás.

A kurzus a következő fogalmakkal és alaptevékenységekkel dolgozik:  
*olvasás, emlékezés, szelektálás, állítás, morál.*

Akkor sikeres egy kurzus, ha a hallgatók megtanulják használni a már jelentésüket veszített fogalmakat és levetkőzik érthető viszolygásukat és feszélyezettségüket ezen fogalmak használatakor.

A következő fázisban gyakorlatok során elkezdik működtetni az újratanult fogalmakat. Úgy dolgoznak velük, mint valamiféle nyersanyaggal vagy segédeszközzel.

Még minden fázisban láthatók a szerkesztővonalak, még mindenhol visszafejthetők a kötések, mert nem adunk időt a teljes eldolgozásra. Mert nem ez a lényeg. A kurzusnak ebben a fázisában az a fontos, hogy a lehető legtöbbször és a lehető legélményszerűbben végigmenjünk az írás kvázi mechanikus fázisain, és, amíg csak bírjuk, ne adjuk át magunkat az írás örömeinek.

Pontosabban ne a fikció sodrását éljük át, hanem a szerkesztését.

A tervezés élményszerű átélése vezet aztán majd az alkotás élményéhez.

Nem elméleti kurzus ez, mert nem lehet az. Ha az lenne, akkor azt narratológiának hívnák.

Ennek a kurzusnak nincsen elmélete, hanem elemekből építkező rendszere van. Ennek a rendszernek a bejárása, lehetőleg többszöri bejárása teszi képessé a hallgatót, hogy készségi szinten működtesse ezen nem kreatív funkciókat.

Ez a kurzus nem ígér hibátlan írásműveket. És nem ígér forgatókönyvre érett, regényre kész írókat, mert ha ezt ígérné, akkor pontosan a kurzus alapjait hazudtolná meg.

Az írás ezen kurzus szerint folyamatos kérdésselvetésekből a kételyek vállalásából áll. Tulajdonképpen nem ígér mást, talán csak annyit, hogy egyfajta módszertant ad az írói létezés bizonytalanságainak kezelésére és használatára.

Olyan vakriasztás sorozat, amely észrevehetetlenül, a kurzus vezetőjének és a kurzuson résztvevők szándékától is függetlenül alakul át valódi éles helyzetté.

Ebből következik a kurzus egyik legfontosabb eleme: az instruktor és a hallgató között ebben az esetben nem létezik formális hierarchikus viszony. Az instruktor lehetősége és mozgástere csak annyiban nagyobb, hogy egy ideig az ő kezdeményezésére tevődnek fel kérdések, és az ő szándékai szerint követik egymást a feladatok.

Egy nagyon lényeges és kényes ponthoz érkeztünk itt el.

Ha a kurzus vezetője nem tud ellenállni a számára adatott helyzeti előnynek, és azt különféle formákban érvényesíteni akarja, akkor alapvetően ássa alá a kurzus legfontosabb tézisének.

Nevezetesen azt, hogy az írás lényegileg kérdések feltevéséből, sejtések tisztázásából és folyamatos tükrözésből áll. Ebben a folyamatban nincs helye hierarchiának. Itt még nincs.

Sajátságos pedagógiai helyzettel állunk szemben.

A kurzus vezetőjének komoly szellemi és pszichológiai erőfeszítések árán saját magának kell megteremtene autoritást.

És ebben nincs választása. Ha ez nem sikerül, akkor nem sikerülhet a kurzus, ha más tudja kialakítani ezt az autoritást, akkor kérdésessé válik a kurzust működtető közeg (iskola, tanfolyam, forgatókönyvíró laboratórium, stb) legitimitása.

A kurzus vezetőjének tudnia kell esetenként alulmaradni, és képesnek kell lennie a saját maga szabta feladatoknak megfelelni.

Ebből következően a fázisfeladatokat a lehető legtöbb esetben neki is el kell végeznie, még akkor is, ha az eredményt nem osztja meg a hallgatókkal.

Tapasztalatom szerint, ha a kurzus folyamán legalább egyszer a kurzus vezetője is felolvassa vagy körbeküldi saját verzióját, és ha ezt megfelelő időzítéssel teszi, akkor meglepően sokat tud lendíteni a kurzus hatékonyságán.

Nem kis bátorság kell ehhez. És leginkább az írásban való jártasság.  
Nem jót kell írni, semmiképpen nem tökéleteset, csak érvényeset, ahol világosan látszik, hogy a feladat komolyan volt véve, és ennek tétje van mindenki számára.

Egy ilyen írásgyakorlat kurzuson minden mindennel összefügg.

Csakúgy mint a gyakorolni hivatott tárgyban.

Egyszer majd meg kell írni az írásórák regényét.

## **A NEM INTUITÍV ELEMEEK**

### ***AZ OLVASÁS***

Látszólag értelmetlen terepnek tűnik az olvasás az írásra való készülés közben. Ujjgyakorlatnak, amit szükséges elvégeznünk, de nem elképzelhetetlen kikerülni sem.

Nincs olyan ember, aki ne bólintana rá az olvasás hasznosságára, ha írásról beszélünk, de olyan kevés van, aki szerint el lehet kezdeni írni anélkül, hogy professzionális olvasókká váljunk.

Valójában egy sort nem lehet leírni anélkül, hogy ne tapasztaltuk volna meg az olvasás szakmaiságát. Amíg merő élvezői vagyunk csupán a könyveknek, addig nem idnultunk el az íráshoz vezető úton.

A jelenség félrevezető. Szakmaszerűen olvasni nem jelenti azt, hogy feladnánk az elsődleges örömet, amit az olvasás jelent. A folyamat éppen abban áll, hogy az íróvá válni akaró írókkal közösen átéljük a folyamatot, amikor a primer olvasói élvezet átalakul a professzionális olvasó élvezetévé. Ha elérjük ezt a pontot, akkor ezzel együtt elértük azt a területet, ahol az olvasás az írás részévé válik.

Ezen a területen nincs tovább különbség az olvasói és az írói viszonyokban.

Ez az a pont, amittől kezdve a szöveg olvasása és a szöveg leírása már nem elválasztható többé. Az íróvá válni akaró író maga mögött hagyta az ártatlan olvasót.

Egy könyv olvasása az írás folyamatának tökéletes modellje.

Nem tudjuk miért nyúlunk egy könyvhöz. Különböző befolyásoknak engedünk: ajánlják, egy említés hívja fel a figyelmünket, valaki, valahol beleszótt egy mondatába, régóta halogatjuk. De általában nem engedünk minden készletésnek. Az, hogy miért éppen akkor és annak a hívásnak engedünk, az olyasfajta rejtély, amit nagy valószínűséggel csak olvasás közben tudunk megválaszolni.

Egy könyv úgy diktál, ahogy egy általunk írt szöveg formálja magát.

Tudjuk és mégsem tudjuk merre visznek a saját mondataink, éppen úgy, ahogy fokozatosan világosodik meg egy olvasott szöveg értelme.

De ahogy egy általunk írt szöveget soha nem fogunk pontosan érteni, ugyanúgy nem tudjuk soha megfejteni egy olvasott szöveg jelentését.

*Az olvasott szöveg titkának az átélése nagyon sokat segít az általunk írt szöveg rejtélyességének elviselésében.*

Az a mód, ahogy egy olvasott szöveg útvesztőjében bolyongunk, pontosan mutatja, hogy milyen a saját szöveg szerkesztési struktúrája.

Az íróként olvasás arra tesz képessé, hogy folyamatában látni tudjuk egy más által írt szöveg választott megoldásait.

A close reading irodalomtudományi módszer eredményei itt gyökereznek.

A szöveg aprólékos, a tudományos intuíció egzaltált felfedzéseire vezető értelmezése ugyanebből a tapasztalatból fakad.

Az íróként olvasás azonban más terepen működik, mint az irodalomtudós szöveganalizálása.

Az író saját magát olvassa, úgy, hogy közben nem iktat be közvetítő diszciplínákat.

Ez első látásra könnyű feladatnak tűnik. Mert mit is csinál az olvasó író? Magára vonatkoztatja az olvasott szöveg világát. Nem figyel másra, nem viszonyít, nem köti meg észrevételeit tudományos referenciákkal és nem fékezi kedvét a tájokozatlanság.

Csakhogy az önmagunkhoz viszonyítás csak akkor képes revelációkhoz vezetni, ha ez a viszonyítás egy saját magunk teremtette diszciplináris közegben zajlik. És innen válik nehézzé a feladat.

Az írónak úgy kell olvasni, hogy az olvasott szöveg folyamatosan a saját maga teremtette és saját magára vonatkoztatott képlet rendszerével kerüljön dialógusba. Az író úgy olvas, hogy a szöveg minden elemét, a tartalmi és technikai részleteket azonnal és önműködően metabolizálja. Az írónak nemcsak az olvasott szöveget kell felmérnie, hanem azzal egyidőben tudnia kell azt is, hogy a szöveg pontosan és milyen módon találkozik az ő saját rendszerével.

Az íróként olvasás ebből látszik, hogy meglehetősen intim és nagyon ingoványos terep.



Olyasvalami, ami szöges ellentétben áll egy kurzus teremtette helyzettel. Olyan magántermészetű és zárt megállapításokra vezethet, amelyek nemcsak kényelmetlenek lehetnek mások számára, de sokszor bizony érdektelenek is.

Ezek azok a részletek, amelyek zsákutcába tudnak terelni egy kurzust. Mert igazán semmit vagy csak banalításokat lehet mondani az ilyesfajta kitárulkozásokra. Ami nagyon hatékonyan tud működni a saját belső írói rendszerünkben, az zavarbaejtően egyszerű lehet kimondva.

Az olvasott mű kvázi elemzése az írói kurzusokon egyetlen regiszterben tud funkcionálni, és ha ezt a regisztert sikeresen mérjük fel, akkor a lehető leghatékonyabban tudja segíteni a kurzus alapcélját, az írásban való járatosság elérését.

Ha egy szöveget technikai megoldásai mentén olvasunk, úgy, hogy nem veszjük szem elől, hogy a technika mit szolgál, azaz a szöveg tartalmi állításait, azaz a szöveg titkát, akkor egyrészt jó eséllyel tudjuk inspirációként használni a technikai ötleteket, másrészt folyamatosan úgy tudunk beszélni a szövegről, hogy közben nem analizáljuk kényszeresen, így megőrizzük a szöveg integritását, és a lehető legközelebbi megállapításokat tudunk vele kapcsolatban tenni, anélkül, hogy tartalmát kényszeresen lefordítanánk könnyen kommunikálható banalításokká.

Az írói kurzus szövegelemzési részei tökéletes lehetőséget teremtenek alapvető formai megoldások tematizálására és készségszintre hozására.

Ebben a fázisban a hallgató nem ír. Olvas és értelmez – és persze fejben ír, anélkül, hogy erre felhívnánk a figyelmét.

Az instruktor kérdez és finoman irányítja az olvasó-író figyelmét.

Minden, a tárgyalt szöveg technikai részleteire vonatkozó kérdés az írásra készíti fel a hallgatót.

Különösen fontos az olvasott szöveg technikájának megfigyelése a kezdésre, a zárásra és a szövegben alkalmazott váltásokra vonatkoztatva.

Ha sikerül átélni a hallgatókkal a szöveg kezdetéhez viszonyított zárás megoldásait, akkor a technika mentén alapvető fontosságú, az arisztotelészi tragédia-koncepció esztétika alapjait igazoló funkciók használatára hívjuk fel a figyelmüket.

Egy szöveg zárása, függetlenül a műfajtól és a hosszától, mindig a munka egészének tartalmi állításával van viszonyban. Nagyon hasznos arra vezetni a hallgatókat, hogy megvizsgálják a befejezés technikáját: hol és milyen módon kezdődik a szöveg befejezése? Miért éppen ott? Vannak-e jelek a befejezés mikéntjére a szöveg folyamatában? Hogyan lehet hibázni ebben? Mikor van értelme és alapja anticipálni a szövegben magában a befejezés módját?

Miként viszonyul a befejezés a szöveg nyitásához?

Izgalmas kérdések ezek, amelyeket, ha sikerül világosan, több szöveg kapcsán értelmeznünk, akkor jó esélye van a hallgatónak arra, hogy saját munkájában készség szinten gondolkodjon a nyitás és zárás viszonyairól.

Ugyanilyen lényeges a szöveg anyagában a váltások technikájának megvizsgálása. Az írás lényegi világához visz közel, ha a hallgató pontosan látja a szövegben, hogy hol és milyen technikával vált a szerző az anyagon belül. Egy szál elhagyása, majd a hozzá való visszatérés magáról a tárgyról beszél. Nem túlzás azt tudatosítani a hallgatókban, hogy a szöveg váltásai olyan tények, kvázi olyan állítások, amelyek a történet narratív részével együtt a szöveg alapját képezik. A szerző választásai a szöveg dramaturgiájában lényeges állásfoglalások arra nézvést, hogy mit mond a szöveg, és amit mond, az hova tartozik a szerző világának rendszerében.

Vegyük például Theodor Fontane regényének, az *Effi Briest*nek a befejezését:

"A rondellán egy kis változás történt, a napóra eltűnt, és a helyén tegnap óta egy fehér márványlap áll, rajta semmi más, csak `Effi Briest`, és alatta egy kereszt. Ez volt Effi utolsó kérése: "A régi nevemet szeretném a sírkövemre; nem hoztam becsületet a másokra." És ezt meg is ígérték neki.

Igen, tegnap jött meg a márványlap, rögtön el is helyezték, és most azzal szemben ott ült Briest és a felesége, és nézték a márványlapot meg a helitrópiumokat, amiket megkíméltek, és most körülvették a követ. Mellette feküdt Rollo, fejét mellső lábára helyezte.

Wilke, akinek a kamásnija egyre bővebb lett, kihozta a reggelit meg a postát, s az öreg Briest azt mondta:

- Wilke, a kis kocsit. Kikocsizunk.

Briestné időközben betöltötte a kávé, és ránézett a rondellára meg a virágágyra.

Látod, Briest, Rollo megint ott fekszik a kő előtt, mégis-csak mélyebben átérzi, mint mi. Nem is eszik.

- Hát igen, Lujza, az Isten néma teremtménye. Kár olyan sokat tartani magunkról. Mindig csak az ösztönről beszélünk. Végül mégiscsak az ér a legtöbbet.

- Ne beszélj így. Ha filozofálgatsz... ne vedd tőlem zokon, Briest, de mégse tudsz az ilyen kérdésekhez...

- Tulajdonképpen nem.

- És ha már egyáltalán kérdezgetünk, akkor vannak egészen más kérdések is, Briest, és mondhatom neked, amióta szegény gyerek itt fekszik, nincs olyan nap, hogy ilyen kérdések ne jutnának eszembe...

- Milyen kérdések?

- Nem vagyunk-e talán mi is hibásak?

- Ostobaság. Lujza, hogy érted ezt?

- Nem kellett volna-e másképpen fegyelmeznünk? Igen, éppen nekünk. Mert Niemeyer voltaképpen mégiscsak nulla, hiszen mindent kétségben hagy. Aztán meg, Briest, akármennyire is sajnálom... a te állandó kétértelműséged... és végül, és ezzel magamat vádolom, mert nem akarok büntetlenül kikerülni ebből az ügyből, hogy nem volt-e mégiscsak túl fiatal?

Rollo, aki e szavakra fölbredt, lassan csóválta fejét, Briest pedig nyugodtan azt mondta: - Ugyan, Lujza, hagyd ezt...Nehéz kérdés...ne bolygassuk.

Egy olyan regény fejeződik be ezekkel a bekezdésekkel, amely egészen ritka alázattal és ártatlansággal szól a szabadságról és a szerelemről. Ez a befejezés a mindent és a semmit nem tudás kettős fájdalmával zárja a regényt.

Nézzük a kezdést:

"A déli csendben ragyogó nap sütött a hohen-cremmeni udvarház homlokzatára - György Vilmos választófejedelem óta a Briest család lakott a házban - és előtte a falu főutcájára; a park és a kert felé azonban a derékszögben hozzáépített oldalszárny széles árnyékot vetett előbb egy fehér és zöld kockákkal kirakott tornácra, aztán azon túl egy canna indica és rebarbara csoportokkal szegélyezett kerek virágágyra, melynek közepét napóra foglalta el." (Vas István fordítása)

Transzparens, dísztelen és józan nyitás. Magabiztos közlések, biztonság és kiegyensúlyozottság van ebben a pár sorban. Klasszikus kezdés. Egy történetet fogunk hallani, itt és itt játszódik, és a következő események fognak lezajlani. Éppen olyan precíz a kezdés mint a befejezés. Semmi nem változik, csak a szomorúság költözik a mondatok közé. És erről szól az *Effi Briest*: az érthetetlen fájdalomról, amit csak a szerelemből ismerhetünk, és a fegyelmezettségről, ahogy Fontane ezt elmeséli nekünk.

## ***AZ EMLÉKEZÉS***

Franz Kafka levelei közt van egy, amelyik barátjához, Polakhoz íródott, és az olvasásról szól. Van egy mondat ebben a levélben:

„...szükségünk van azokra a könyvekre, melyek pusztító hatással vannak ránk, amelyek mélyen megrendítenek bennünket, mint ahogy valakinek a halála, akit magunknál is jobban szerettünk, amelyek úgy hatnak, mintha egy erdőbe száműztek volna bennünket, távol mindenkitől. Mint egy öngyilkosság.

A könyvnek egy olyan fejszének kell lennie, amely léket vág a bennünk lévő fagyott tengeren....” (Franz Kafka: *Naplók, levelek*)

Az olvasás tétjéről van itt szó. Az olvasásról, amely az írás alteregója. A fagyott tenger jege választ el bennünket saját magunktól. Az emlékeinktől.

*Az emlék az, amiről az írás szól. Minden írás. Minden történet, amit leírunk, megtörtént dolgokból ered. Minden regény minden eseménye bennünk van. A fikció nem más, mint az emlékeink átrendezése.*

Ahhoz, hogy írni tudjunk, és nem utolsó sorban ahhoz, hogy szeressünk írni, el kell tudnunk jutni az emlékeinkhez. Minden áron.

Ez a minden áron az íráskurzusok talán legfontosabb tanítása: ha a kurzusnak semmi egyéb eredménye nincs, csak annyi, hogy a hallgató tudatába kerül annak, hogy ahhoz, hogy számbavehető szöveget írjon, szüksége van eljutni az emlékeihez, akkor már eredményesek voltunk.

Az emlékekhez vezető utat azonban rengeteg veszély szegélyezi. Tulajdonképpen a fél világ, kulturális beidegződéseink, jószérével az életösztoneink mind azon vannak, hogy megakadályozzák az emlékeinkhez való közelkerülést.

Hélène Cixous mondja egy esszéjében, hogy „Az egyetlen könyv, amit érdemes megírni, az az, amelynek a megírásához nincs bátorságunk és erőnk.” Az emlékekhez való közeljutás a tét, akkor amikor írunk. A tiszta és pontos emlékezés nélkül a szöveg hitelessége forog kockán. Ezt kell tudatosítani a hallgatókban. És azt, hogy milyen brutális módon történik mindez.

A képesség a valóságos, azaz őszinte emlékezésre, ez az írás metafizikája.

„Ahhoz, hogy életben maradjunk, hazudnunk kell. De ahhoz, hogy írni tudjunk, meg kell próbálnunk nem hazudni.” - írja Hélène Cixous.

Bármilyen fenyegetően is hangzik ez, és bármilyen obskuran is, csaknem ízléstelenül annak, mégis lényeges állítás ez.

Az írásórák világa sötét terepen zajlik. Ebben a dolgozatban éppen azt vizsgálom, hogy ebben a misztikus sötétben, mire lehet szavunk és melyek azok a dolgok, amelyekre már hiábavaló fogalmakat keresgélünk. Azaz: hol van a beszéd és az írás határa.

Veszélyes terepen járunk. Egy írásórán ülünk és nem analitikusnál. Legfőképpen pedig az instruktor nem pszichiáter. Súlyos hibák fordulhatnak elő, ha az instruktor és/vagy a hallgatók nem tudják

korlátozni az esetleg előforduló szereptévesztéseket. Ebben az esetben a kurzus megbénul. Nem egy órára, nem egy alkalomra, hanem a kurzus teljes egészére. Ebben az esetben ugyanis, ha a folyamat átcsúszik az ellenőrizetlen és amatőr pszichoanalízis terepére, akkor onnantól kezdve megszűnnek az érvényes vélemények és ítéletek. Minden mondható lesz, mindennek az ellenkezője is, csak meggyőzően kell kiállni ezekért az állításokért. Mindennek következtében a kurzus elveszti fókuszpontját, és tökéletesen érvényteleníti önmagát.

Nagyon nehéz terepen járunk. Olyan területre vonjuk be a hallgatókat, ahol nem nagyon van helye a racionalitásnak, mégis meg kell találnunk azt a határpontot, amíg képesek vagyunk egyáltalán értelmezhető állításokat tenni.

Senkinek az emlékeit nem lehet minősíteni. Nemcsak azért, mert nincs jogunk rá, de azért sem, mert nincsenek csálthatatlan eszközeink ehhez.

Amit viszont megtehetünk, és instruktorként kötelességünk is megtenni, az az, hogy figyelmeztessük a hallgatót a saját emlékei elősorolásában előálló ellentmondásokra és ritmuszavarokra.

Az instruktor az, aki képes kívülről látni a hallgató által elmondott vagy leírt emléktörténeteket. Őt nem köti más, csak a szövegről általában létező tudása.

Nem tudok mást mondani most sem: nagyon nehéz terepen járunk.



Mert egy szöveg tartalmi bizonytalanságairól csak nagyon szubtilis jelek érkeznek. Ezek felismeréséhez sok tapasztalat és önismeret kell.

Emlékezni nehéz, rosszul emlékezni könnyű.

Ezt a látszólag egyszerű megállapítást rendre tisztázni kell a hallgatókkal, abban bízva, hogy csupán a tétel maga szűrőként fog funkcionálni a feladatok elvégzése során.

Ha a hallgató ismeri ezt a mondatot, a kurzus minden résztvevőjével együtt, akkor ösztönösen alkalmazni fogja egy pontig. Természetesen csak addig, amíg nem érzi, hogy veszélybe sodorná önmagát.

Az instruktor szerepe tulajdonképpen ezen mondat tudatosításában kimerül. Ez sok és kevés egyszerre. Ha a feladatok során folyamatosan, szinte monoton módon rögzíti ezt a premisszát, akkor jó esély van arra, hogy a hallgatók készség szinten figyelmeztetik önmagukat erre a megállapításra. Az instruktor szerepe a feladatok során abban áll, és ez nem kevés, hogy a lehető legintenzívebben kövesse a szóban vagy írásban történő feladatokban észlelhető következetlenségeket és ritmuszavarokat.

Az emlékeink az írás leghűségesebb szolgái. Ha létrejön egy működő közlekedési rendszer a hallgatók és saját emlékeik között, akkor jó eséllyel indulhatnak el afelé, hogy szubsztanciális szövegeket írjanak. Természetesen ez még nem garancia a minőségre, de minden leírt

mondatnak személyes garanciát ad, ami viszont elengedhetetlen feltétele a minőségi szöveg létrejöttének.

Sophie Calle egy viszonylag újabb projektje, az Átható Fájdalom címet viseli (Exquisite Pain, Thames and Hudson). A munka meglepően egyszerű alapon áll. Egy szerelmi csalódás dokumentálása 92 napra, illetve 92 emlékképre lebontva, amelyet 99 történet követ, amelyben embereket kérdez a szerző életük legfájdalmasabb emlékeikről.

Ez a projekt magának az írásnak a modellje. Mintha 92+99 előkészítést olvasnánk egy majdan megírandó szöveghez. Ahogy ilyen sűrűségben olvassuk ezeket az emlékeket olyan, mintha egy hatalmas történetraktárban járnánk. Érzések, kellékek, képek, emberek, helyzetek. Sophie Calle arra kért 99 embert, hogy válasszák ki emlékeik közül a legfájdalmasabbat. Kurzusunk szempontjából nagyon figyelemreméltó közelítés ez. Ilyen kérésre válaszolva nem illik hazudni. Tulajdonképpen alig is lehet. Egy ilyen felszólításra nem lehet mást válaszolni, mint világosan, egyszerű mondatokkal leírni a legfájdalmasabb helyzetet, amire csak vissza bír emlékezni a kérdezett. És ha ez megtörtént, akkor ott vagyunk pontosan, ahonnan el lehet kezdeni egy szöveg megírását.

Ha ezt a folyamatot a mi kurzusunkra vetítjük, akkor a legfontosabb mozzanat részben a visszakeresés, részben pedig a szembesülés. Nem

kis koncentrációt igénylő lépések ezek, és rengeteg apró veszély leselkedik az emlékezőre/íróra, amelyek mind el akarják terelni az emlékezés egyenes ösvényéről.

### **Emlégyakorlatok**

1. A hallgatókat arra kéri az instruktor, hogy papíron próbálják meg felidézni az elmúlt órájuk nem rutinos eseményeit.

- amikor ez megtörtént, akkor válasszanak ki közülük egyet és próbálják meg részletesen leírni.

- amikor ez is megtörtént, akkor a feladat az, hogy most az eddig csak papíron létező részletet írják át olyanra, hogy az felolvasható állapotba kerüljön.

(egyszerű technológiai szimulálása ez az emlékezés írásra vetített folyamatának. Két haszna van a feladatnak. Részben gyakoroltatja a mechanikus emlékezés készségét, másrészt pedig negmutatja az emlékről leválás első fázisát, amikor a szövegés a szöveg írója az saját emléket kiszakítja az intimitás védettségéből és elkezd „hasznosítani”)

2. Az instruktor arra kéri a hallgatókat, hogy próbálják meg felidézni legelső emléküket gyerekkorukból. Menjenek vissza az időbe úgy, hogy közben folyamatosan ellenőrizték magukat, hogy valóban a legelső emlékükhöz értek-e el.

- amikor papíron elkészültek az emlék rögzítésével, arra kéri az instruktor a hallgatókat, hogy a néhány soros jegyzeteket olvassák fel.
- A következő feladat egy olyan szituáció kitalálása, ahol a lejegyzetelt emlék a hallgató szerint a lehető leghitelesebben hangozhat el.

(a feladat arra tesz kísérletet, hogy viszonylag kis mozgástérben érzékelhetővé tegye a személyes emlék személytelenítését, pontosabban fikcionalizálását azáltal, hogy a személyes emlék egy fikatív helyzet fikatív karakterének emlékévé válik)

3. Az instruktor arra kéri a párba osztott hallgatókat, hogy jegyzeteljék le a párjukra vonatkozó legelső emléküket, és azt javítás nélkül egymás után mondják el.

(hatékony demonstrálása annak, hogy miként szelektál a memória. Lesznek olyan párok, ahol viszonylag közeli lesz a két emlékkép, de

valószínűleg többen lesznek azok, akik teljesen más időre, helyzetre emlékeznek a másokra először, pedig nyilvánvalóan részesei voltak ugyanazon helyzeteknek)

Az instruktor arra kéri az eltérő emlékeket elmondó párokat, hogy most már egymással egyeztetve keressék meg az első metszéspontot, és ha megállapodtak a szituációban, akkor külön-külön írják le a lehető legrészletesebben.

Az emlékgyakorlatok azt a célt szolgálják, hogy a feladatok során a hallgatókat működő viszonyba hozzák saját emlékeikkel, ezen felül pedig annak a tapasztalatnak az átélését segítik, hogy milyen az, amikor leválik és a külvilággal érintkezik egy addig intakt élmény.

Ezeket és az ehhez hasonló feladatokat gyakorolva arra készítjük fel a hallgatót, hogy már a leírás előtt megtegye a szükséges szűréseket az emlékeken belül. Ideális esetben ez a folyamat viszonylag gyorsan megy végbe, és a hallgatók zökkenetesen kezdik el rostálni és transzponálni saját élményanyagaikat.

### **Álom, emlékezés, írás**

Az álom az író legjobb szövetségese. Az álom a feltételek és igazodások nélküli létezés világa. Az álomra emlékezés a titokra emlékezés legtermészetesebb, legkézzelfoghatóbb változata. Az álmaink semmivel nem törődnek, leginkább nem a félelmeinkkel. Megtanulni emlékezni az álmainkra, megtanulni használni őket, arra tett kísérlet, hogy fenntartások és óvatosság nélkül mozogjunk saját életünkben.

Az író álmai a hitelesség garanciái. De, hogy közelkerüljünk álmainkhoz, hogy íróként tudjunk mozogni az álmok világában, ahhoz két lényeges mozzanatot kell együtt működtetni. Nem lehet félni, és ezzel párhuzamosan védeni kell a saját, személyes intimszféránkat.

Az álmokkal szembe kell nézni, mélységes tisztelni kell őket, engedni kell fenséges igazságuknak, de íróként azt is meg kell tanulni, hogy miként ne rendeljük magunkat alájuk.

Az álom a legtitokzatosabb emlék. Olyan szabad és határok nélküli tartomány, ahol úgy vagyunk önmagunk, ahogy sehol máshol nem. Az álom az író legjobb mentora. Nem csupán narratívákat tár fel, hanem önmagában modellként szolgál.

Valótlanul álmodni lehetetlen. Az álomra valótlannal emlékezni már sokkal inkább az. Az ébrenlét szabályaival elterel és gátakat emel – és torzulásokat eredményez. Az írott szöveg ezekkel a vadhajtásokkal hosszú távon nem tud mit kezdeni.

Nem elsősorban az álmaink tartalmára, hanem sokkal inkább az álmodás állapotára kell emlékeztetni magunkat, amikor írunk.

Egy íráskurzus határai szabottak. Hűvösen és célirányosan beszélünk az álmainkról egy ilyen kurzuson, hogy palástoljuk zavarunkat. Klinikai figyelmet imitálunk, mert nem tudunk mást tenni az intimitás és a titok közvetlen közelében.

Még így is lesznek elviselhetetlenül személyes pillanatok.

### **Álomgyakorlatok**

1. Arra kéri az instruktort a hallgatókat, hogy az óra alatt, rövid idő alatt írják le egy visszatérő álmukat.

2. Majd felteszi a kérdést, hogy ki az a csoportból, aki átírás nélkül felolvashatná a helyben, amit írt.

3. A felolvasás után megkéri azokat, akik nem olvasták fel az álmat, hogy végezzék el a szükségesnek ítélt változtatásokat, majd olvassák fel a visszatérő álmat.

(az ösztönösen működő vagy jó esetben legalábbis ösztönösen működő önvédelem mozzanatának tudatosítása ez. Olyan folyamat, amely amúgyis végbemegy az írás során, de egy ilyen szimulációs feladat során rögzíthető és irányítható lesz)

4. Az instruktor megkéri a hallgatókat, hogy a következő alkalomra az órán leírt visszatérő álmot építsék be egy történetbe, úgy, hogy az a lehető legpontosabban kerüljön helyére a fiktív történetbe.

5. Ezt a feladatot a kurzus során, hetekkel, ha lehet hónapokkal később pontosan ugyanígy megismétli a csoport. Az instruktor az archivált munkákat összeveti, és az egyénekenkénti találkozás alkalmával megbeszéli a hallgatókkal.

(az elidegenítés gyakorlata ez a feladat. A saját nyersanyag használati módjának átélése során a hallgató megtapasztalja a fikcionalizálás folyamatát. Az ismétlés során pedig egy alaphelyzet stabilitást ellenőrizheti mindenki. Ha feltűnő az eltérés, az alapvetően bizonyítja az álmra való emlékezés csúsztatásait, és ezzel átélhetővé válik az önbecsapás folyamata. A helyzet értékelése természetesen nem az instruktor dolga. Ő csupán szembesíti a ténnyel a hallgatót.)



Az álom és az emlékezés az írás tőkesúlyai. Tisztában vagyunk azzal, hogy milyen sok szűrűn megy át a legegyszerűbb tartalmú emlék is, de éppen erre kell felhívunk a hallgatók figyelmét.

Nevezetesen arra, hogy tét nélkül és veszély nélkül semmi értelme az emlék/álomfeldolgozásnak, azaz az írásnak. Leginkább azért, mert előbb vagy utóbb az így születő szöveg elárulja magát. Valamilyen módon felbomlik a belső rendszere, és ha nem is hazug, de mindenképpen erőtlén anyag lesz belőle, ahol világosan láthatók lesznek a csúsztatások és a megfelelések.

A konvenciók, a társadalmi elvárások, a tiltások, a cenzúra, a zsigeri félelem, az elemi megfelelni akarás csak tévutakra viheti az író. Pillanatnyi komfortérzés, rövid sikerek természetesen elfedhetik a hibákat, de a hosszútávon megjósolható lelepleződés nem éri meg a pillanatnyi könnyebbségeket.

## **A VÁLOGATÁS - VÁLOGATÁS**

Amikor az írás először papírra kerül, a legtöbb esetben még csak hozzávetőleges viszonyban van azzal, amit a szerző mondani akar.

Ez természetesen azt feltételezi, hogy a szerző akar mondani valamit.

Ez a látszólag nyilvánvaló feltétel azonban nem is olyan egyszerű, mint ahogy arra majd később vissza is térek.

A választás/válogatás az írás folyamatának meghatározó, kontrollálható, és gyakorolható szegmense.

A szöveg első változatával papírra kerülnek mindazon részletek, melyek szóba jöhetnek szerző eredő tervei alapján.

A szöveg első változata tulajdonképpen hozzávetőleges listája annak, amiről a szerző beszélni akar. Az esetek többségében téma és szituációjegyzék. Annak a szövegnek a felvázolása, amelyben jó esetben már benne van a majdani kész történet, de még olyan formában, ahol a pontos kontúrok és arányrendszerek nincsenek felállítva.

Az írás következő szakasza itt kezdődik. Hívhatjuk ezt szerkesztésnek is. Amikor a szerző válogat a papírra tett elemek között.

Ebben a folyamatban egyetlen támpont létezik: az eredendő alaphelyzet, a tulajdonképpeni állításra való emlékezés.

Az írás egyik legalapvetőbb és egyben leganyagtalanabb részéhez érkeztünk ezzel.

Ha a válogatás/választás nem elég radikális, akkor az egyszerre jelent két dolgot: részben a szerző nem tudja pontosan mit is akar a szövegétől, azaz nem képes emlékezni és emlékeztetni saját magát eredendő elképzelésére, másrészt - ebből fakadóan – egy körülíratlan és így bizonytalanabb, azaz, gyengébb szöveget eredményez.

Az erős szerkesztői képesség nem csupán elsődleges írói eszköz, amely a tehetség része, de olyan elem is egyben, amely ha egyszer

pontosan és érzékletesen felvázolódik és a gyakorlatban igazolódik a hallgató előtt, akkor része lehet a majdani mechanikus eszközrendszernek.

Ez az a regiszter, ami még az instruktor, azaz egy külső megfigyelő által elérhető terep. Ahol még lehet mondani valamit, ahol még a lehető legobjektívebben lehet érvelni és a javaslatokat tenni. Ahol természetesen a szerzői szabadság teljes megőrzése mellett még utoljára valaki kívülről képes kommentárokat tenni, anélkül, hogy a művészi szándékok különböző volta teljesen elnémítaná az eltérő véleményt.

A saját anyagban való válogatás rengeteg tapasztalattal és tanulsággal jár.

Mindenekelőtt a hallgató szövegének első változatában szembesül saját kreatív erejével. Ez a legelső hely, amikor az ember először látja az adott fikciós keretek között alkotóképességének dimenzióit. Semmi nem volt, és most szavak vannak, helyzetek, szereplők, hangulatok, ráadásul több mint, amire a történetnek szüksége lenne ahhoz, hogy el tudja mondani, amit a szervező vele al akar érni.

Amikor ezzel a jelenséggel szembesül a hallgató, akkor magát az írást látja működésben. Saját maga teremti meg magának azt a tapasztalatot, amikor a képzelet, a kezdeti szándék tárgyiasul.

Még nem veszi fel végleges formáját a történet, még talán nem is hasonlít a végső állapotra, de a szövegnek pontosan ez a túlfolyása az, ami óriási tapasztalatokkal jár.

Az első verzióban az írás működésben látható. Önbizalmat és oldottságot lehet ebből nyerni. Azt a természetes elengedettséget, ami szükséges az íráshoz. Ami lehetővé teszi, hogy ne görcsösen ragaszkodjon a szerző a munka során eredendő elképzeléseihez, hanem hagyatkozni merjen saját anyagának belső mozgására.

A válogatás/választás tehát részben segít a saját erők felmérésében és az írói önbecsülés megteremtésében, másrészt viszont szigorúan és minden alkalommal figyelmeztet mindenkit, hallgatót, instruktort, az íróiskolák közelébe se menő írókat az alapvető állítás létezésének szükségességére. Arra, hogy az írás valamiről szól.

Triviális dolog, ugye? Könyörtelen – én úgy mondanám.

## AZ ÁLLÍTÁS

Ha írni akar az ember valamit, nyilván el szeretne mondani valamit. Olyan evidencia ez, ami furcsa módon mégsem egyértelmű sokak számára, akik írásba kezdenek.

Több ez annál, mintsem hogy rögzítsük a hallgatók számára annak szükségességét, hogy az írás végsősoron valaminek a közlésére szolgál és nem csupán ötletes vagy tetszetős ujjgyakorlat.

Az instruktor feladata, és nem túlzás azt mondani, missziója: elültetni a hallgatókban azt a készséget, hogy szigorúan, minden körülmények között el tudjanak számolni azzal, hogy végsősoron miről is írnak.

Tudom, zavarbaejtően hangozhat mindez, de a tapasztalatok azt mutatják, hogy ez mégsem annyira evidens követelmény.

Látszólag könnyű dolognak tűnik a feladat. Egyszerűen és világosan kell meghatározni, hogy a hallgató miről szándékozik írni.

De ha erre a szöveg különböző fázisaiban többször rákérdezünk, és ha érzékletessé tesszük a tényt, hogy az írás közben milyen gyorsan lehet szem elől téveszteni az elején még talán világos elhatározást, akkor máris komplikáltabb helyzet előtt állunk.

Mindenekelőtt az állítás maga.

Minek is lenne erre szükség, kérdezhetjük. Hiszen mindarra, amire egy ilyen állítás hivatott, ott áll, vagy majd ott áll maga a szöveg. Jó esetben igen, de nagyon sok esetben, főként írásgyakorlatok során azt

látjuk, hogy teljes bizonytalanság következik be, ahogy a szövegben előrehalad a hallgató.

A történet megfogalmazta állítás mechanikus megkövetelése zsigerivé tudja tenni azt a tényt, hogy ha az írás elején a szerző nem tud desztillálni, mégha talán nem is megfogalmazni, de magában világosan érzékelt egy alaptételt, egy kérdést, egy feltevést, egy élettapasztalatot, akkor a szöveg, főként gyakorlattalanabb kezek között, szétesik, modorossá válik és jelentéktelenné.

Ha a kurzus során a hallgató megtapasztalja azt is, milyen a szöveg többedik verziójának fázisaiban szembesülni azzal, hogy valójában nem tudja, miről szól a szövege, vagy nem arról szól, amiről ő gondolja, illetve, ha átéli azt is, hogy milyen eredménnyel tud dolgozni, ha tudja, miről akar írni, és azt ráadásul biztosan tudja, akkor esélyünk van arra, hogy kezébe adjuk azt az egyszerű, de megkerülhetetlen tudást, mely szerint a vállalt állítás minden szöveg garancialevele is.

## **AZ ÁLLÍTÁS ÉS AZ ÁLLÍTÁS SÚLYA**

Amit az író állít, azt írásba adja. Nem kis dolog ez. Ha az instruktor nem vállalja ennek tisztázását, akkor nem tesz eleget elemi morális kötelességének. Végsősoron tanításról beszélünk. Egy iskolában

vagyunk, még akkor is, ha nem mindig világosan megfogalmazható, egzakt tételekkel dolgozunk. Az instruktor tudása abban áll, hogy strukturáltan és reflektáltan látja az egész összetett helyzetet: írok, a szabadság legvégletesebb formáját gyakorolom, de ha ezt nem szabályozottan teszem, és ha ezért nem vállalom felelősséget, akkor lebontom a teljes építményt. Ha tehát nem vagyok jelen, miközben a legegyszerűbben eresztetem éppen el saját biztonsági kapaszkodóimat, ha nem adom át magam a szabadságnak teljes egészében, ami a szabadság követelményeinek felismerését is jelenti, akkor nem azt teszem, amire vállalkoztam. Nem írok.

Az instruktor szerepe ebben a folyamatban rejtett. Ő a lélekvezető. Ráadásul úgy, hogy, hogy igazi lélekvezetőként nagyon ritkán állhat elő a követelmények egy az egyben való artikulálásával.

Az írásnak ez a szakasza erre az egyik legerősebb példa. Az olvasás, az emlékezés, az álom, a szerkesztés, valamennyire egzakt terepen zajlanak. De mi a talaja a morálnak?

A tanítás itt az írás folyamatának része lesz.

Ez az a pont, ahol az instruktor személyisége teljes egészével kell, hogy bekapcsolódjon a tanítás folyamatába. És ez az a pont, ahonnan nincs visszafordulás és nincs helye félmegoldásoknak.

Az írásra felkészítés belső köreiben vagyunk. Az instruktor vagy részt vesz ebben a fázisban vagy kimarad belőle. Ez döntés és képesség kérdése is.

Ha kimarad, elveszti a fonalat, és hallgatói is eltévednek.

Ha úgy dönt, hogy jelen marad, ha jelen tud maradni, azaz, ha valóban képes figyelni, ha meg tudja érteni, amit egy másik ember a papíron igyekszik dokumentálni, ha nem erőszakoskodni akar, hanem utánajárni a másik gondolatmenetének, akkor jó esélye van arra, hogy hozzásegíti hallgatóját ahhoz, hogy egy vezető segítségével, kapaszkodók igénybevételével átélje és talán megértse az írás folyamatának alapvető fázisait.

A tanítás itt demonstrálás. Az alapállításért való kiállás, a gondolat képviselése, a nehézségeken, az írás anyagszerűségén való átjutás, az illúzióvesztés és az elfáradás váltakozó rendszerében az instruktor az, aki megadja a támpontokat. Ezt pedig csak úgy teheti, ha hitelt szerez hallgatói előtt önmagának.

Hitelt pedig úgy szerezhet, ha óráról-óra, feladatról feladatra képes teljes figyelmet szentelni a hallgató munkájának, tud tévedni, azaz képes beismerni, ha valamit félreértett, ha kérdései türelmetlenül nem a megoldást sugallják, hanem a tiszta kíváncsiságot, ami az adott szövegből fakad, és a hallgató szándékainak lekövetéséből.

*Ezt nevezem transzparens tanításnak.*

Ahogy az instruktor figyelve hallgatója megoldásait, követi és kérdéseivel irányítja, azzal egy tárgyhoz való viszonyt demonstrál, amely, ha rögtön nem is, de később jó eséllyel szolgál példaként a hallgató számára szövegei írása közben.



Ez a finom, de nagyon megfontolt jelenlét lehet a hallgató saját szövegeivel való morális viszonyának modellje.

„Tudom, mit miért írok, és ezért vállalom a felelősséget, mégha nem is hangsúlyozom ezt folyton.” Ez az alapállás a mondatok és az egész szöveg része lesz, és ha minden a legszebben alakul, akkor az instruktornak nagy szerepe lehet ezen alapállás kialakításában.

## **AZ ARANYTARTALÉK**

Egészen eddig az írás kezdeti fázisainál időztünk. Ezek az elemek, az olvasás, az emlékezés, a választás, az állítás és a morális alapállás, ahol vagy feladatokkal vagy a szerzői viszonyra való folyamatos rákérdezéssel vagy az instruktorként személyes gesztusrendszerének demonstrálásával apró lépések mentén, ismétlésekkel, váltakozó feladattípusokkal el lehet mélyíteni a hallgató alapállását az írás folyamatához.

Természetesen ezek a fázisok az írás folyamán nem válnak külön, hanem feloldódnak a teljes folyamatban, és ha eleget gyakorolta a hallgató és alkalma volt tudatosítani magában ezeket a nem-intuitív elemeket, akkor megszűnnek különállóvá létezni, és az írás alapvető részeivé válnak.

Olyan szilárd bázist tudnak teremteni, amely könnyen tudja megtartani a kreatív kísérleteket, a stílusváltásokat, tulajdonképpen akármilyen kiterjedésű struktúrát. A személyesség, a szöveggel való identitás fundamentumai lehetnek ezek az elemek. A személyességről beszélek, a legbelső, és legelérhetetlenebb regiszterről, amely az írás szabadságának alapfeltétele.

Az írás nem intuitív elemei lépcsőfokok ezen személyes szabadság eléréséhez.

Az instruktor ezeken a fokozatokon keresztül vezeti hallgatóit, de csak egy pontig teheti ezt meg. A kreatív folyamat egy fázisától, tulajdonképpen attól a ponttól, amikor a hallgató íróként először képes önmagát definiálni, az instruktor szerepe átalakul.

A kreatív folyamatban társa lesz a hallgatónak.

De ezt csak abban az esetben tudja megtenni, ha időszakosan képes feladni saját kreatív elképzeléseit, és a hallgató szolgálatába tudja azokat állítani.

Nem minden áldozat nélkül járó folyamat ez.

Csak akkor működik, ha a hallgatóval együtt ő is átismételte a nem intuitív folyamat részeit. Ha az emlékezés és a moralitás az ő aranytartaléka is lesz, nemcsak a hallgató szövegéé.

Némi túlzással azt is mondhatjuk, hogy a hallgató szövegét az instruktor is írja. Az ő verziója egy reflexiós körrel kijebb formálódik: az ő szövegváltozata magával a hallgatóval lesz több.

Az ő regénye az íróvá váló ember.

## **FORGATÓKÖNYV VERSUS PRÓZA**

Itt egy külön dolgozatnak kellene kezdődnie a forgatókönyvírás specifikumairól.

A mi szempontunkból igazán annak van relevanciája, hogy a forgatókönyvírás technikája milyen módokon érintkezik és milyen átfedéseket mutat a kreatív írás nem intuitív regisztereivel.

Arról érdemes itt írni, hogy a forgatókönyvírás tréningje szükségszerűen különválnak-e és ha egyáltalán igen, akkor hol a prózaírás folyamatától.

Tapasztalataim szerint a forgatókönyv és a próza között sokkal több az átfedés, mint azt a forgatókönyvíró iskolákban gondolják.

Lehet erre magyarázatot találni a forgatókönyvíró szakma mítizálásában, az iskolai curriculumokban, a kultúránkenti különbségekben.

Én leginkább arra hajlok, hogy a forgatókönyvírásnak a prózaírástól való radikális szétválasztása főként Amerikában a filmipari mitológia igényének eredménye.

Az amerikai egyetemek és különféle rangú művészeti iskolák, illetve azok európai követői elsősorban egy egyre erősödő kulturális igényt elégítenek ki. A mozi, a filmgyártás megteremti a saját intézményes rendszerét.

Nincs ezzel semmi baj, egészen addig, amíg a forgatókönyvírást tanító iskolák, kurzusok, tanfolyamok, gyorstalpalók nem felejtik el, hogy a forgatókönyv alapja az írás, és ennek megfelelően nem felejtik el végigjárni hallgatóikkal az írás nem intuitív regisztereit, hogy aztán egy későbbi fázisban minden begyakorolt mozzanatot egy nagyobb egység alá rendeljenek. Itt válik aztán el a próza és a forgatókönyvírás útja, de soha nem annyira, hogy a munka során ne ugyanazok a kérdések és szempontok legyenek érvényesek mindkét műfajban. A forgatókönyvírás is csak annyiban technikai tevékenység, mint bármilyen más írásos műfaj. Azaz: hiába ismétlik instruktorok, vendégelőadók, rendezők a karakterépítés szabályait vagy a forgatókönyv időbeli szakaszolásának szigorú szabályait, ha közben megfedkeznek arról, hogy megkérdezzék hallgatóiktól, miről is írnak valójában forgatókönyvet.

Véleményem szerint akkor járunk el helyesen, ha a forgatókönyvírást alapvetően nem választjuk le a kreatív írásról, sőt a forgatókönyvíró kurzust magát az írásról való tanulás, azaz a nem intuitív elemek tudatosításának és az azon alapuló kreatív írás egy fázisának tételezzük.

Arányok dolga az egész. A forgatókönyvírás alapfordulatai, a figyelembe veendő szabályok és tanácsok, jószerevel néhány óra alatt felvázolhatók. Ha ezt a technikai regisztert beledolgozzuk az írásról való gondolkodás, tulajdonképpen az írásra eszmélés folyamatába

(amiből a hallgatók, bármilyen kuzus legyen is az, csupán ízelítőt tudnak kapni), akkor sokkal nagyobb az esély arra, hogy nem írórobotokat képzünk, hanem embereket, akik a személyiségükkel és nem megtanult szabályokkal formálják az írást, és akik engedik, hogy az írás is formálja személyiségüket.

A forgatókönyvírás mítosza jó esetben átfedésbe kerül az írás mítoszával.

Azt is képesek vagyunk megírni, amit nem tudunk. Egészen pontosan: az írás többet tud az írónál.

Egy ilyen összetett íráskurzuson azokat a váltópontokat kell hangsúlyozni, ahol a forgatókönyvírás egyértelműen eltér a prózától. Ha ez sikerül, akkor sikerül a forgatókönyvírást integrálni az írásról általában szóló kurzus egészébe, és nem szigeteljük el aprólékos, klausztofóbiát okozó feladatokba.

Amiben a forgatókönyvírás biztosan nem különbözik a prózaírástól, hogy alapvető szüksége van a szövegnek (és az írónak) egy állításra, egy ideára, amely mozgásba lendíti nemcsak az egész szöveget, hanem az író teljes eszköztárát, beleértve személyisége minden regiszterét. Ez az a fókuszpont, ahol az írónak szüksége van mindarra, amit a kreatív írás nem intuitív elemei kapcsán ez a dolgozat tárgyal.

Ez a bizonyos állítás azonos a legtöbb forgatókönyvoktatási segédkönyv említette kezdeti ötlettel.

„A mozi előtt, a forgatókönyv előtt, mielőtt bármi is lenne, ott kell lenni az alapötletnek. Egy fénysugárnak, egy utalásnak, egy suttogásnak. Valaminek, ami beindítja a kőomlást. Az kezdeti ötlet megtalálása a lehető legfáradtságosabb része a folyamatnak, de szerencsére a ötletek forrása kiapadhatatlan. kiapadhatatlan.” (Alexander Steele: *Screenwriting: inventing a Myth*)

A forgatókönyvírás egyik legnépszerűbb amerikai instruktora, Syd Field szerint ennél egy sokkal gyakorlatiasabb változat létezik:

„Mi a forgatókönyved tárgya? Miről is szól a szöveg? Amikor forgatókönyv tárgyáról beszélünk, akkor akkor cselekményről és karakterekről beszélünk. A cselekmény, ami történik, a karakter pedig, akivel mindez megtörténik. Minden forgatókönyv eseményeket és karaktereket hoz működésbe. Az írónak elengedhetetlenül fontos tudnia, hogy kiről szól a forgatókönyv, és hogy mi történik a főhőssel. Ez az írás alapvetése.” (Syd Field: *Screenplay, Dell Trade Paperback, 1979*)

Az első idézet rokonszenvesen romantikus állításával szemben Syd Field pragmatizmusa ugyan érthető, de meglehetősen félrevezető. A forgatókönyv mindenekelőtt egy gondolatból indul, de ez a gondolat nem összetévesztendő a gondolat megjelenítésével. Ez a fajta viszony az íráshoz, amelynek Syd Field az egyik legreprezentánsabb képviselője, alapvetően meghatározza a forgatókönyvíráshoz való

viszony tónusát. Eszerint a forgatókönyv technikai folyamat, amely a szabályok megtanulásával elsajátítható, és maga a technika uralja az egész forgatókönyvet.

Sok érdekes és hasznos fordulata mellett ez a felfogás abszolút illúzióvesztést eredményezhet.

Az a kurzus, amely merőben erre a technikára hagyatkozik, ugyan tételesen megtanít időintervallumokat, előkészítési, zárási hosszakat, karaktertípusokat, történeti íveket, fő történetet és altörténetet, de nem foglalkozik a legfontosabb dologgal.

Nem teszi átélhetővé a hallgató számára az írás tétszerűségét, és egyszerűen eltereli a figyelmet saját magukról.

A forgatókönyvírás szakma, de félreértés azt gondolni, hogy a technikai elemek teszik azzá.

A forgatókönyvírás pontosan ugyanolyan szakma, mint a kreatív írás bármelyik műfaja. De ennek a szakmának a gyakorlásához a technikai regulák csak szükséges kellékek, amelyek hozzásegítenek egy gördülékenyebb, átláthatóbb végeredményhez.

A szakma gyökerei máshol vannak.

Ott, ahol a nem intuitív elemek működnek.

Ha nincs erős élménye a hallgatónak arról, hogy miként működik egy más által írt szöveg, ha nem tudja írásra használni a saját emlékezetét, ha nem tud szelektálni, azaz ha nem tud vissztérni folyamatosan



eredeti gondolatához, és ha nem tudja megvédeni saját eredeti gondolatát, akkor nem tudja, mit csinál, amikor ír.

Írásra tanítani nem más, mint gyakorolni azt a reflexiós képességet, amellyel az író saját magáról és az általa írt szövegről gondolkodik. Ez a reflexiós képesség teszi elsősorban az írókat, amihez természetesen a mesterség eszközei kell, hogy hozzárendelődjenek. A forgatókönyvírás tanítás így aztán akkor lesz igazán sikeres, ha elsősorban a személyiséget tréningezi, különösen figyelve arra, hogy ne lépjen át ellenőrizetlenül a pszichologizálás területére.

A jó forgatókönyvet (miképp a jó írást) az erős írói személyiség teszi, és nem a szabályok helyes betartása. Tulajdonképpen nincsenek is szabályok. A tanítás során demonstrált különféle regulák jó esetben arra inspirálják a hallgatót, hogy megszegje azokat. A szabály tehát egy kezdeti iniciatíva, amelyet bárki, bármikor megszeghet, feltéve, ha megoldásai ezt bizonyítják.

Az instruktor a forgatókönyvírás órákon akkor jár helyes úton, ha nem hagyatkozik a kézikönyvek kánonjára, a dialógusgyakorlatokra, jelenethosszakra, karaktertípusokra, hanem enged az írás eredendő hívásának, a szabadságnak. Akkor segít a hallgatónak, ha hozzájárul ahhoz, hogy a hallgató meglássa és megtanulja használni saját írói regiszterét: a képzeletét, a mániáit, a meggyőződéseit és a hibáit is. Ennek a folyamatnak csak részleteit adják a készséggyakorlatok.

Ha megnézzük például a sokat emlegetett dialógusírás kérdését, akkor be kell látnunk, hogy dialógust nem lehet tanítani. Az író saját maga kell, hogy megtapasztalja, hogy a saját történetén belül milyen szabályokat kell alkalmaznia a dialógusokban. Természetesen nem rossz, ha alapvető megfontolásokkal tisztában van a hallgató, ha tudja, hogy figyelnie kell a mondatok rövidségére, ha számba veszi, hogy a mondat mindig kiegészül a látvánnyal, ezért a látszólag egyszerű állítás sokkal többet jelent önmagánál, de a dialógus hangfekvését, szabálytalanságait, végleteit, a stiláris rétegeket csak a történetétől, azaz saját magától tudja megtanulni.

Az instruktor szerepe azonban csak látszólag kicsi ebben a folyamatban. Első olvasóként és a történet követőjeként ő az, aki felhívja a figyelmet az ellentmondásokra, a stílusterésre, az elmulasztott lehetőségekre, a kihagyott vagy éppen redundáns információkra. Az instruktor és a hallgató közti tanakodás maga a tanítás és a tanulás.

Senki nem tud biztosan semmit. Jószerével mindketten vendégek egy történetben, de mindketten saját írással kapcsolatos tapasztalataikkal, ebből következően saját élettapasztalataikkal mérik a kijelentéseiket és a megoldásaikat.

Aztán egy ponton, a történet írása során megszűnik az instruktor és a hallgató közötti különbség.

Onnantól mindenki magáért felel.

## VÁLASZ A KÉRDÉSRE

A bevezető elején feltettem egy kérdést, amire a dolgozat végén ígértem választ.

A kérdés így szólt: Amikor arról írok, hogy mit gondolok az írásról, akkor mit csinálok?

A válasz: Történetekre emlékezem, melyekben legtöbbször nálam fiatalabb emberekkel beszélgetek. Kérdeznek, én megpróbálok válaszolni és nem tudom, hogy elégedettek-e, meg aztán azt sem tudom, hogy engem kérdeznek-e vagy saját magukat. De ez aztán már nem is fontos. A történetek a fontosak. A történetek emléke.

## MELLÉKLET

### EGY KURZUS FELADATVÁZLATA

**1. óra:** Minden hallgató kap egy fotót, amelyen egy ismeretlen ember vagy csupán csak egy arc látható. Ugyanazon fotót két hallgató kapja.

Feladat: leírni az ismeretlen elképzelt élettörténetét.

Az azonos képpel dolgozók egymás után olvassák fel a történeteket.

*Otthon:* egy történetvázlat, amelyben a fotón látható ember központi szerepet kap.

**2. óra:** Henri Alain-Fournier: *A titokzatos birtok* c. regényének elemzése.

- hol a súlypontja a könyvnek?
- melyik a legfontosabb jelenet?
- kik a legfontosabb szereplők és miért?
- Miként tagolódik a szöveg? (eleje-közepe-vége). Hol van az eleje vége? Mi a csúcspont? Hol kezdődik a regény vége?
- egy alternatív véget írni a regénynek (sztorivázlat)

*Otthon:* egy a hallgató számára meghatározó kulcsregényről rövid esszé.

**3. óra:** A hallgatók arra kéri az instruktort, hogy a számukra legmeghatározóbb verseket hozzák be.

- mindenki számára ugyanaz a kérdés: miért ez? Miként értelmezi?

- egy történetvázlat, amelyet az egyik kiválasztott vers inspirál

**4. óra:** Az első külföldi utazás emlékének leírása.

- mi volt a legmaradandóbb?

- Mi volt a legfurcsább?

- Mi a legérzékletesebb útitörténet, amit a hallgató hallott másoktól?

**5. óra:** A hallgató szüleivel kapcsolatos legmeghatározóbb gyerekkori emléke.

- ez az emlék kicserélődik a kurzus egyik tagjával, és mindenkit arra kér az instruktor, hogy egy történetvázlatot írjon a kapott emlékből.

**6.óra:** Egy visszatérő álom rögzítése.

- egy történetvázlat, ahol az egyik szereplő ezt az álmot álmodja, és amelyben az álom centrális szerepet kap.

*Otthon:* az órai vázlatot részletesen kibontani, javítani, átírni, módosítani tetszés szerint.

**7. óra:** a kurzusnak helyet adó városról egy jellegzetesnek tartott történet leírása.

- ezen történet köré, teljes dramaturgiai szabadsággal egy kerettörténetet írni, melynek célja, hogy a legpontosabban tudja leírni a várost, ahol a kurzus résztvevői élnek.

**8. óra:** egy kortárs irodalmi szöveg keresése, amely a hallgató szerint a legérzékenyebben beszél olyan problémákról, amelyek relevánsak a hallgató szerint.

- egy témajegyzék a legfontosabb ügyekről, amelyekről egy írónak írnia kellene, eljátszva azzal a gondolattal, hogy a leírt szöveg valóban változást hozhatna.

*Otthon:* egy visszatérő álom leírása. (összehasonlítás az előző verzióval)

**9. óra:** egy történetvázlat, amelyben az írás centrális szerepet játszik. (egy napló, egy újságcikk, egy regény, forgatókönyv)

**10. óra:** Egy rövid, de teljesen végigírt történet tetszőleges műfajban, ami a hallgató szerint a lehető legelevenebben szól a szolidaritásról.



## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, Ikon Kiadó, 1997. (Ritoók Zsigmond fordítása; szerk., jegyz.: Bolonyai Gábor)
- Anderson, Laurie: *Stories from the Nerve Bible*. HarperPerennial, 1994.
- Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Budapest, Századvég, 1994.
- Bíró Yvette: *Egy akt felöltöztetése*. Budapest, Osiris, 1996.
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest. Akadémia Kiadó, 2006.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Bourgeois, Louise. Rizzoli, 2008.
- Calle, Sophie: *Exquisite Pain*. London. Thames and Hudson, 2005.
- Cixous, Helene: *Ex-Cities*. Philadelphia, Slought Books, 2006.
- Cixous, Helene: *Three steps on the ladder of writing*. New York. Columbia University Press, 1993.
- Erdély Miklós: *A filmről*. Budapest. Balassi Kiadó, 1995.
- Field, Syd: *Screenplay. The foundation of screenwriting*. Dell Trade paperback, 1982.
- Field, Syd: *Selling a Screenplay*. Delacorta Press, 1989.
- Field, Syd: *The Screenwriter's Workbook*. Bantam Dell, 2006.
- Gasset, Ortega Y: *Don Quijote nyomában*. Budapest, Atlantisz, 1943.
- Griffin, Maureen Ryan: *Spinning words into gold*. Main Street Rag, 2006.
- Kermode, Frank: *Studies in the theory of fiction* Oxford. Oxford University Press, 1966.
- Khouri, Callie: *Thelma and Louise*. Grove Press, 1991.

Kundera, Milan: *The art of the novel* . London, Faber and Faber, 1988.  
*Avantgarde Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.  
Ellen Oumano: *Film Forum – Thirty five filmmakers discuss their craft*. St. Martin Press, 1985.  
Arthur Gaskill and David Englander: *How to shoot a movie and video story*, Morgan and Morgan, 1985.  
*Writing Creative Nonfiction*, F & W Pubns, 2001.  
Alexander Steel: *Writing Movies*. Bloomsbury, 2006.  
Thiel, Diane: *Crossroads: Creative Writing Excercises in Four Genres*. Addison-Wesley, 2004.  
Varga Csaba: *Film és Story Board*. Budapest, Minores Alapítvány, 1998.