

GEROLD LÁSZLÓ

Drámából dráma,

avagy provokatív gondolatok az átírásról mint a produktív recepcióról

Hans Robert Jauss recepcióelméletéről szóló tanulmányában írja: „(...) a múlt reprodukcióját az új produkciója határozza meg”.¹ A színházi játék esetében az irodalomhoz viszonyítva a Jauss által kidolgozott reprodukciós folyamat, melynek három instanciája a szerző, a mű és a befogadó, némileg hosszabb, sőt, mondhatnánk bonyolultabb. A sort negyedikként a rendező bővíti, aki az író társszerzőjeként az előadást, a színpadi megjelenítést jegyezve egyszerre a mű értelmezőjeként és közvetítőjeként kapcsolódik be a folyamatba. Az ilyképpen kialakult, immár négy komponensre épülő sor újabb tényezővel bővül abban az esetben, ha a kiindulópontul szolgáló művet, esetünkben drámát, mielőtt ez a rendező hatáskörébe kerül, rendező és/vagy dramaturg felkérésére, sugallatára vagy éppen saját szándékából valaki *átírja*.

Az itt következő dolgozatban ezzel a sajátos, szerialment legpontosabban talán *átírásként* aposztrofálható drámaformával, -változattal szeretnék foglalkozni, nem titkolván azt a szándékot sem, hogy talán hozzákezdhetnénk a fogalom önálló dramaturgiai *terminus technicus*ként való elfogadtatásához. Eközben nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy az átírás drámaelméleti megközelítésének ez csak a kezdete lehet(ne), teljesebb kidolgozása, ha ez indokolt, amit jó lenne kideríteni vagy elvetni, még hátra van.

Amióta a színház, amelyen ezúttal előadást kell érteni, öntörvényű művészetként szabadon kezeli a drámaszövegeket, egyre gyakrabban találkozunk nemcsak újszerű színházi, értsd: rendezői olvasatokkal, hanem mind világirodalmi, mind magyar klasszikus művek átírásával is. A világirodalomban

leggyakrabban természetesen a Shakespeare-művek átírását jegyzik, hogy mást ne említsek, elég csupán Jean L. Marsdennek a Shakespeare-drámák tizennyolcadik századi átírásairól szóló könyvére hivatkozni,² de a sor napjainkig folytatható Dürrenmatton vagy Tom Stoppardon át. A magyar irodalomban pedig már a műfaj történetének legelején álló Bornemisza Péter *Magyar Elektrája* is átírás eredménye, amint ezt közvetve a mű címét folytató kiegészítés, magyarázat is tanúsítja: „Tragédia magyar nyelven az Sophokles Electrájából nagyobb részre fordítottatott (...)”. S ha „nagyobb részre fordítottatott”, akkor alkalmasint kisebb részben nyilván átírt változatról van szó. De folytathatnánk a sort napjainkig Hubay Miklós, Spiró György, Parti Nagy Lajos és mások említésével, azzal, hogy az átírások divatja a hatvanas, de inkább a hetvenes évektől szembeütő egészen napjainkig, amikor talán gyakoribb, mint eddig valaha volt.

Ha ez így van (s természetesen bizonyítható, hogy igen), akkor logikusan merülhet fel: miért, milyen céllal és hogyan kerül(t) erre sor? Mielőtt azonban erre válaszolhatnánk, kísérletet kell tenni az átírás közelebbi meghatározására, hogy elkülönítsük azoktól a közírói, kritikusai forgalomban levő fogalmaktól, melyekkel felváltva, felcserélve fordul elő.

Kiindulópontunk talán az lehetne, hogy minden színházi előadás lényegében kontextus-váltás, ezen kisebb vagy nagyobb mértékű szövegváltoztatást kell érteni, illetve azt, hogy a művet nem olvassuk, hanem színészek tolmácsolják nekünk nézőknek, akik ott a helyszínen azonnali visszajelzünk, s hogy ez a kapcsolat minél sikeresebb legyen, annak érdekében a színház sajátos effekteket

¹ Hans Robert Jauss: A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége. In: H. R. J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris, 1997. 45. ford. Katona Gergely.

² Jean L. Marsden: *The Re-Imagined Text Shakespeare*. Century Literary Theory. Lexington The University Press of Kentucky, 1955.

alkalmaz. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy az irodalmi mű több vonatkozásban is megváltozzon.

E változtatás egyik lehetséges formája az átírás is, amin az előadásra választott drámán végrehajtott szövegszerű módosításokat kell(ene) érteni. Hogy a drámaelméletben az átírás, annak ellenére, hogy a szó az előadásokról írt kritikákban gyakran előfordul, nem vált sajátos jelentéssel rendelkező szakszóvá, az abból is látszik, hogy sem önálló szócikként, sem más cikkszóban előforduló utalásként, sem a Pavis-féle *Színházi szótár*, sem a *Világ-irodalmi lexikon* nem tartalmazza. Ellenben, ismétlem nyomatékkal, előadás-kritikákban feltűnik. Az, hogy az átírás önálló szócikként nem szerepel, talán azzal magyarázható, hogy a szövegekben történő beavatkozásnak többféle változata, helyesebben fokozata létezik. Olvashatunk szövegcsiszolásról, mindenekelőtt nyelvi értelemben simításról, továbbá életre keltésről, hibermálásról, restaurálásról, újraköltésről ráírásról, átigazításról, aktualizálásról, dramatiszálásról stb., melyeket legtöbbször azonos jelentésűnek tartva, felváltva használunk. Holott nemcsak árnyalati, hanem lényegi különbség van köztük.

Nem feladatunk ezeket itt külön-külön definiálni, de az átíráshoz legközelebbi s leggyakrabban használt adaptációt mégsem kerülhetjük meg. Adaptáción elsődlegesen azt a folyamatot értjük, amely során egy „mű feldolgozása vagy átalakítása egyik műfajból a másikba (például egy regény átalakítása színdarabbá)” történik, ahogy Patrice Pavis *Színházi szótár*ában olvasható.³ Ez Pavisnál a fogalom első helyen említett értelmezése, lényegében azonos a külön tételként olvasható dramatiszálással. A szócikknek azonban van még két pontja. Az egyik szerint nincs különbség prózai és színpadi mű adaptációja között, mert mindkét esetben az „összes elképzelhető textuális művelet megengedett”, úgymint „az elbeszélés újjászervezése, stilisztikai »finomítások«, a szereplők vagy a helyszínek számának csökkentése, néhány fontos pillanat drámai sűrítése, hozzátoldások és külső szövegek, idegen elemek montázsa, kollázsa, a lezárás módosítása, valamint a fabula átalakítása a rendezés diskurzusának megfelelően”. Ennek során az adaptáció „nagy szabadságot élvez: nem riad meg az eredeti mű értelmének módosításától, de attól sem, hogy akár az ellenkezőjét” mondja, amihez példaként

a szótár Brecht, Shakespeare, Molière és Szophoklész adaptációira hivatkozik. A szócikk harmadik pontja a fordításokra vonatkozik. Pavis a klasszikusok új olvasatához hasonlóan ezeket is adaptációnak nevezi, annak alapján, hogy egy idegen nyelvű szöveg fordításakor „a befogadó nyelv kulturális és nyelvi kontextusához” kell alkalmazkodni.⁴

A fogalom jelentése, amint látható, igencsak sokrétű, de nem mondható kellően differenciáltnak. Ezért is, de a művelet specifikus jellege miatt is lehetne-kellene az átírást megkülönböztetni az adaptálástól. Ez utóbbin a műfajcsereből adódó műveletet, az átíráson pedig elsősorban, de nem kizárólag a klasszikus drámái szövegeken végzendő radikális módosítást kellene érteni, azt a folyamatot, amelynek eredményeként *drámából dráma* lesz. Az is indokoltta teszi a két fogalom értelmi megkülönböztetését, hogy az adaptálással szemben az átírás önálló(bb) alkotás, amihez nemcsak dráma- és színpadtechnikai ismeretekkel kell rendelkezni, mint az adaptálás esetében, hanem olyan szemlélettel, amely a mű új auráját hozza létre, megteremti az átírt szöveg aktuális kisugárzását. De ezenközben tiszteletben tartja az eredeti mű szellemét, amit a jelen követelményeinek, elvárásainak megfelelően módosít. Olyan sajátos, egyéni olvasat (olykor újraírás-ként említik, ami megfontolandó!), amely szükséges, sőt nélkülözhetetlen ahhoz, hogy egy (klasszikus) mű egy más korban ennek megfelelően hitelesen életre kelhessen. Az átírás őrzi az átírt mű szellemét, de némileg el is tér tőle. Sokkal kifejezőbben érvényesül az aktualizáló szándék, mint az adaptáció során. Ahogy egy előadás-kritikában olvasható: „az átírásnak akkor van létjogosultsága, ha a klasszikus modellhelyzet köznap szintre leszállított változatának minden pillanatában, minden akciójában, minden fordulatában magunkra ismerhetünk”. Ez nevezhető talán, Jauss kifejezésével élve, produktív recepciónak, s ez különbözteti meg véleményem szerint az átírást a felsorolt fogalmaktól, dramaturgiai eljárástól, köztük az adaptációtól, az adaptálástól is.

Ezért bátorkodom felvetni annak megfontolandó lehetőségét, hogy az átírás (inkább, mint az újraírás!) legyen önálló dramaturgiai *terminus technicus*, olyan szakszó, amely nem feltétlenül, de elsősorban klasszikus drámából formált, átírt drámát hoz létre. (Zárójelben utalnék a horvát példára,

³ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 62. ford. Molnár Zsófia.

⁴ I. m. 72.

amely Ivo Brešan drámái alapján kölcsönvett modelleket említ. Brešannak, amint a Magyarországon is színre vitt *Paraszt-Hamletje* tanúsítja, Shakespeare drámája mellett a *Faust*, a *Phaedra*, a *Revizor* szolgált modellül, hogy ezeket, szerkezetüket és erkölcsi mondandójukat felhasználva saját koráról, korának negatív társadalmi, emberi megnyilvánulásairól szólhasson. A horvát kritika tehát nem adaptációról beszél, de láthatóan keresi a megfelelő megnevezést egy sajátos dramaturgiai/írói eljárásra, ami a magyarban használatos átírással azonosítható. Zárójel a zárójelben: jó lenne tudni, hogy például a lengyel dramaturgia, amely – ahogy Spiró írja – kétszáz éve ismeri és gyakorolja az átírást, rendelkezik-e külön kifejezéssel.⁵ S ehhez todalékként, hogy a már említett Marsden is, bár könyvet írt róla, adós maradt a fogalom pontos megnevezésével, inkább azt tudja, mi nem tekinthető átírásnak – a színpadi idő lerövidítése, néhány sor vagy frázis betoldása, ha az alapszöveget csak forrásul használják tőle teljesen független mű megírásához).

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy több ellenérv is felhozható a javaslat ellen, de ha figyelembe vesszük, hogy a magyar dramaturgiai szaknyelv mennyire korszerűtlen, jószerivel tizenkilencedik századi, s hogy megújításra szorul, akkor ebbe a folyamatba talán beletartozhat az átírás fogalmi önállósítása is. Annál inkább, mert a jelenkori színházi gyakorlat szerint egyre több átírás készül, kerül színpadra, szinte jelenségről lehet beszélni.

Ahelyett, hogy ezúttal alaposabban foglalkoznék az átírással kapcsolatos rész kérdésekkel, mint a szerzőség, a régi és új szöveg közötti arány vagy a két kor, a mű születésének és átírásának kora közötti viszony, amelyek megkerülhetetlenek, ha a fogalmat akarjuk értelmezni, pontosítani, illetve, ha példákat, konkrét eseteket vizsgálunk, csak utalnék ezekre.

Legkevésbé problematikus a szerzőség kérdése. Elfogadott elv lenne, hogy az átírást két szerző jegyzi: Nagy Ignác – Parti Nagy Lajos: *Tisztújítás*, Katona József – Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása*, Vörösmarty Mihály – Spiró György: *Czillei és a Hunyadiak* stb. Nem valószínű viszont, hogy átírásnak tekinthető, ha csak egy szerző neve olvasható a dráma címe felett, mint a *Kegyenc* esetében, amit Illyés Gyula átdolgozásában önálló Illyés-műként tartunk számon.

Ennél némileg bonyolultabbnak tűnik, holott nem az, a szövegen belüli régi és új részek arányának kérdése. A *Jeruzsálem pusztulását* átíró Spiró szerint az eredeti mű egyötödénél „kevesebb változtatás aligha elképzelhető”. Madách *Mária királynőjét* átíró Gyárfás Miklós viszont mindössze százhusz sort hagyott meg az eredeti szövegből. Hubay Miklós szinte teljes egészében beépítette saját, *Színház a Cethal hátán* című szövegébe a *Balassi Menyhárt áruktatásáról* szóló szatíráját. Vagyis: szabály nincs, szöveghűség tekintetében nincs maximum vagy minimum. Az arány az írói szándéktól függ. Ez pedig alapfokon kétféle eljárás szerint történhet. Az egyik szembevetésben a nyelv által történik, a nyelvre helyezi a hangsúlyt, mint a *Tisztújítás* esetében Parti Nagy, aki azonban nemcsak játszik a nyelvel, hanem a nyelvi természetű beavatkozással ironiát visz a szövegbe, s ez tartalmi változást jelent, a másik viszont erkölcsi aspektusokat helyez előtérbe, preferál, mint Spiró a *Jeruzsálem pusztulása* vagy a *Balassi Menyhárt áruktatása* esetében. Természetesen tiszta képlet nincs, a kettő kivétel nélkül keveredik.

Szólni kell arról is, hogy az átírásnak vannak formális vagy technikai és tartalmi dimenziói. Az előbbieket alapszövegbeli jelenetek, szereplők elhagyásában, áthelyezésében vagy újabbak beiktatásában jutnak kifejezésre, s a nyelvi, stílusi, szemantikai módosításokkal együtt a megkerülhetetlen aktualizálást jelentő tartalmi dimenzió kiteljesedését segítik.

Ennek bizonyítására következnek csupán két példa. A *Balassi Menyhárt áruktatását* saját szövegébe, mintegy foglatatba, Hubay a magyar dráma évszázados mostoha sorsának példajaként építette be, egyszerre utalván így a tizenhatodik századi ismeretlen szerző művét és saját drámaírói opusát ért méltánytalan mellőzésre, a magyar drámaírókat sújtó színházi átokra. Ugyanez a szöveg Spirónak, aki számára a dráma nem műfaji, hanem világnézeti, filozófiai és morális kérdés, arra nyújt alkalmat, hogy saját pesszimizmusának magyarázatát adja. Ezt a szereplők kaméleon-viselkedésének felerősítésével támasztja alá. Az eredeti szövegtől eltérően Spiró, miután megismertette bennünket a falkavezér címszereplő gátlástalan erkölcstelenségével, nem szerepelteti tovább a romlott főurat, helyette a kis Balassi Menyhártok gazemberségeinek, árulásainak

⁵ Spiró György: *Csirkefej*. Jeruzsálem pusztulása. Előszó. Budapest, Magvető, 1987. 26.

lehetünk szemtanúi. Nemcsak egy ember romlott, hanem a körülötte levők mind, az egész uralkodó „elit”. Ennek betetőzése a történet végén Balassi Boldizsár színre lépése. Menyhárt fia (Fortinbrast idézve) nyugalmat és békét ígér, de miután a vele érkező Józsa deák közli, hogy ki fogják vizsgálni, ki hogyan viselkedett, s akire csak a gyanú árnyéka is rávetül, azt kalodába zárják. Majd hosszú sorban megjelennek a törökök, de nem azok, akiket legyőztek, hanem egy másik had, akiket Boldizsár bókolva üdvözl, s közben emberarcú feudalizmust ígér a magyaroknak. Lehetetlen nem 1956-ra és ennek ismert következményeire gondolni. Ennek tudatában talán nem véletlen, hogy ez az átírás csak nyomtatásban jelent meg, mint anno a *Bánk bán*,

színpadon nem. Mindkét változat az átírás önálló dráma lehetőségét példázza.

Elteltekintve azoktól az esetektől, amikor átírások, mint Spiró *Balassi Menyhártja*, nem kaptak színpadot, mivel színházi használatra készült/szánt szövegekről van szó, minden átírást, mint bármelyik drámát, az előadás legitimálhatja. Ugyanakkor igen sajátos, hogy az átírások, ahogy az újabb magyar színházi gyakorlat példázza, egyszeri használatra készültek, oda, abba a színházba, ahol színre viszik őket. Miért? Erre egyik magyarázat az egyéni megrendelés lehet. De ez kevés, ugyanis olyan jelenséggel állunk szembe, amelynek vizsgálata túlmutat azokon a műfaji kérdéseken, amelyekkel itt foglalkoztam.