

Dráma és kispróza kölcsönhatásai a magyar századforduló irodalmában

„Novellát dramatizálni: körülbelül annyi, mint elhanyagolni, hogy milyen szép valami szobormű vagy egy festményt átalakítani épületté. Majdnem lehetetlen feladat.” – írja Kosztolányi Dezső abból az alkalomból, hogy Hevesi Sándor *Régi jó idők* címen három Mikszáth-írást dramatizált a Nemzeti Színház színpadjára. „Csak egyetlenegy elbeszélésből átalakított drámát ismerek, mely mint dráma is megállja a helyét, Hauptmann *Elgáját*.” – fűzi hozzá szigorúan.¹

Túlzó e szigor, a megállapítás kérlelhetetlensége. Olyan színpadi sikereket ignorál ezzel – csak néhány példa a bő kínálatból – mint Herczeg Ferencnek *A Gyurkovics lányok* (1899), Gárdonyi Gézának *A bor* (1901), Molnár Ferencnek az elsőre ugyan megbukott, de a bécsi bemutató után bezzeg ünnepelt *Liliom* (1909), Barta Lajos *Szerelem* (1914), Heltai Jenő *A Tündérlaki lányok* (1914) vagy Hunyady Sándor *Júliusi éjszaka* (1929), *Bakaruhában* (1931), *Lovagias ügy* (1935) vagy *Kártyázó asszonyok* (1939) című színművei. Több adaptált drámáról ráadásul maga Kosztolányi is ír kritikát (Molnár: *Liliom*, Barta: *Szerelem*, Hunyady: *Lovagias ügy*), és ha tudja, nem rója fel, ha nem tudja, nem fedezi fel bennük a novellai magot. Sőt, a *Liliomot* dicsérve gúnyosan idéz más, nem nevesített kritikuskokat: „Mérge kis irodalmi fullajtárok és aggok próbálták is – nagyon illedelmesen – beléje dőlni a tollukat. Érezték, hogy baj van. Sopánkodtak, hogy így-úgy... gyönyörű novella, de nem dráma...”²

A 20. század első felének magyar drámatermését tekintve nem elhanyagolható jelentőségű alkotási metódus az adaptáció. A folyamat mindig egyirá-

nyú: előző felsorolásom is jelezte, milyen sikerült színművek kerekednek saját novellából – arra viszont nincs példa, hogy egy dráma később sűrűsödjék novellává, esetleg regénnyé. A drámaadaptációnak több oka lehet. Az egyik az egy macskáról lehúzható több bőr: a sikerült történetet irodalmi folyóiratnak vagy napilapnak és azután, átdolgozva, színháznak is el lehet adni. De a közvetlen színpadi hatás, a színészek száján megelevenedő mondatok, a közönség harsány vagy éppen feszülten néma reakciója szintén olyan tényező, ami több sikeres prózairót – például Molnárt – egy életre a színházzal jegyez el.

Az átvett anyag aránya nem is szerzőnként, de adaptációként más és más: az adaptációnak fogásai vannak, szabályai nincsenek. Az alábbiakban négy színmű rövid elemzésén keresztül szeretném megvilágítani az adaptálás fokozatait a történet melleszereplőkkel bővítésétől az új főszereplők beemelésén át az egész cselekmény átírásáig.

*A Liliom*nak mindjárt két forrása is van Molnár életművében. A különféle egyenruhákról lefolytatott Marika-Julika dialógus a *Ketten beszélnek* című kötet egyik párbeszédese jelenete volt először, ebben szó esik már Hugóról, a hordárról is.³ Az igazi előzmény azonban a szintén 1909-es *Altató mese* című novella, amelyben ugyan *Liliom* még csak polgári néven, Závoczki Endreként szerepel, de jószerivel az egész történetét megtaláljuk. A ringliszállástól kezdve egészen a végéig, trefás kunsztokat tud – ezeket részletesebben is megismerjük, mint majd a színműben –, haragszik magára, mert nem tud pénzt adni a feleségének, ki akarja rabolni Linzmannt, de rájön, hogy

¹ Kosztolányi Dezső: *Régi jó idők – Bemutató a Nemzeti Színházban*. In. K. D.: *Színházi Esték* I. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 219.

² Kosztolányi Dezső: *Liliom, egy csirkefogó élete és halála*. In. K. D.: *Színházi Esték* I. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 741–742

³ Molnár Ferenc: *A szarvas hátán*. In. M. F.: *Ketten beszélnek*. „Fehér Könyvek”, Budapest, Franklin Társulat, 1909. 135–142.

lekeste, ezért leszúrja magát, a túlvilági irodába, onnét a tisztítótűzbe kerül, hazamegy, rácsap a kislánya kezére, de ütése nem fáj, hanem simogat.

A legjelentősebb eltérést Závoczkai Endrének és Liliomnak a bűnlajstromában találjuk. „Ez a Závoczkai nagy csirkefogó volt, mindenkit megbántott, sokat megvert, néhányat meg is szúrt késsel, lopott, csalt, rabolt”⁴ – olvasható a novellában, ahol a főhős ráadásul hamiskártyás, és a rablóvilkosság eszméje is önállóan merül fel benne. Ehhez képest Liliomról csak annyit tudunk meg, hogy elveszi a cselédlányok pénzét. Molnár a nagyobb belső konfliktus érdekében erősíti Liliom művészi elhivatottságát és gyöngíti bűnözői gátlástalanságát; kevésbé skatulyázható, lelki meg hasonlottságában atipikus, öntörvényű hőst akar teremteni. Színpadi akciókban ez az öntörvényűség leglátványosabban a párhuzamos ábrázolásban érhető tetten: két eltérő jellemű figura ugyanabban a helyzetben teljesen másképp viselkedik, a mellékszereplő szélsőséges reakciója hívja fel a figyelmet a főhősnek a néző számára rokonszenvesebb, azonosulást kínáló magatartására. Ezt a nagyon hatásos dramaturgiai eszközt alkalmazza Molnár egyrészt a földhözragadt Marikának Julika mellé állításával, és, ami szempontunkból még lényegesebb, Hugónak és Ficsúrnak Liliom mellé állításával.

Julikának és Marikának közel egy időben lesz „szívszerelmük” – Marikának valamivel előbb, de csak azután vallja be Julinak, hogy az összekerült Liliommal. Hugó és Liliom tehát egyszerre találják magukat ugyanabban a helyzetben: helyt kell állniuk a világban, érvényesülniük, mert friss és várhatóan hamarari gyarapodásnak induló családjukat is el kell tartaniuk. A szituáció hasonlóságában bontakozik ki szembeszökően a két karakter különbsége: Hugó szabályos számléltérat mászik meg, hibátlanul idomulva a társadalmi elvárásokhoz – Liliom ellenben deviáns elem lesz, az éppen Julika miatt elvesztett körhintás „művészet” helyett képtelen más mesterséggel kenyeret keresni. Látva Hugó szélsőséges megfelelési törekvéseit, óhatatlanul becsüljük Liliom alkut nem ismerő, művészi önazonosságát. A két pozíció kontrasztját erősíti, hogy a konkrét állásajánlatot – egy házmesteri posztot az Aradi utcában, ahol még tyúkot is lehetne tartani – éppen Hugó szerezte Liliom számára.

A Hugónak érvényesülést kínáló társadalom szemszögéből Liliom ingyenélése a bűnözői életformával rokon. Mint azt a darab elején lezajlott igazoltatásból megtudjuk, a nők kedvence Liliomnak voltak is apróbb stiklijei. Viszont a színműben nem bűnöző – ezt Molnár Ficsúrral való szembenállásában demonstrálja. A pénztáros kirablásának ötletétől a hamiskártyázásig Ficsúrra tol minden törvénybe ütközőt – sőt, a kártyapartiban el is nyeri Liliom jövődó részét a zsákmányból, így Liliom nemcsak járatlannak, de egyenesen baleknak bizonyul a bűnözés terén. Ficsúr azután, a zsványbecsületnek fittyet hányva elmenekül, míg a mi szemünkben balek, de saját szemében bűnözővé aljasodott Liliom leszúrja magát. Molnárt nyilván nem az a kihívás riasztotta vissza, hogy egy bűnözőként is aktív Závoczkait hogyan szerettesen meg a színházi közönséggel – az önértékelés nagyobb válságának lehetősége csábította, ahogyan Liliom a művész-énképtől a bűnözőig kénytelen jutni.

Egyik oldalon tehát az egyik szélsőség: a társadalmi elvárásoknak megfelelni kész nyárspolgár (a másvilágon majd a tetőt megfoltozni visszatért, stréber Kádár tekinthető a figura folytatásának), másik oldalon a minden lelkifurdalástól mentes, amorális Ficsúr – a két véglet közt pedig a csupán önmagával mérhető és jellemezhető Liliom.

Ejtsünk néhány szót Muskátnéről is, aki szintén nem szerepelt még az eredeti novellában. Závoczkinak már ott alapvető problémája volt, hogy nem keres pénzt a feleségére. Ez az önvád válhat sokkal összetettebbé, ha először Julika miatt bocsátják el (még ha ő provokálta is ki), másodsor születendő gyermeke miatt varjarja el az őt újra megkisértő Muskátnét – azaz ha éppen Julika iránti szerelme és legbensőbb egyéni ambíciója kerülnek ellentmondásba. Ennek az ambíciónak szószólója Muskátné, aki ki is mondja Liliom önazonosságának titkát: „Ott a szépművészet, az való neked. Ligeti művész vagy te.”⁵ A művészi excentrikusságot mély zárkózottság ellenpontozza Liliom magánéletében – a színmű egyik titka a két főszereplő hiányos közlésmódja, az alulírt szerelmes párbeszéd, amelyeket azután minden néző tetszése szerint színezhethet magában tovább.

Milyen sors vár egy ilyen, környezetével eleve hibásan kommunikáló hősré? A novella sokkal egyszerűbb rendszerében egyértelműen a pokol: „meg-

⁴ Molnár Ferenc: *Altató mese*. In. M. F.: *Muzsika*, „Magyar Írók Arany Könyvtára”, Budapest, Franklin-Társulat, 1908. 13–22.

⁵ Molnár Ferenc: *Liliom – Egy csirkefogó élete és halála*. Budapest, Franklin-Társulat, 1909. Nyolcadik kiadás, 53.

fogták, egy vaskocsira ültették, és legurították a pokolba. A rózsaszínű tűzből a piros tűzbe gurult így Závoczkai, ahol az idők végezetéig fog főni, üvölni a fájdalomtól. Ez történt Závoczkival.” A színmű viszont nyitva hagyja a kárhozat-üdvözülés nagy kérdését, Liliom a tiszta szándék és a félresiklott cselekedetek közti térben lebeg. Szándékát – a minden ütés mögötti simogatást – csak Julika (és majd Lujza) képes megfejteni. Ha Julikán és áldásá békült emlékezésén múlik, Liliom minden biznnyal üdvözül. Ha mégsem, akkor ez nem őt, hanem az egyedi, kivételes helyett csak típusokban, csak rendszerben gondolkodni és ítélni képes, a földihez hasonlóan korlátolt égi igazságszolgáltatást minősíti. Molnár nemcsak egy díszletet takarított meg a bizonytalan zárlattal, de hazaútra is adott moralizálnivalót közönségének.

Viszonylag gyakori megoldás a főszereplők szintjén is bővítő adaptáció. A *bor* című drámában nem az üdvözülés a tét, hanem a családi boldogság. Gárdonyi *Az én falum* című, 1898-as novelláskötet egyik darabját adaptálja színpadra, a biztosabb siker érdekében fellépteti az 1890-es évek közepétől sikeres Göre Gábor-levelek visszatérő figuráit is.

Az azonos című novellában a feleségéért induló Baracs Imrét követjük nyomon, a kettejük konfliktusát kiváltó előzmény csak néhány mondatos flashbackben rémlik fel: „Már egy hónapja múlt, hogy elvált a feleségétől, azaz a felesége őtől. Az anyó volt az oka. Bebagyulálta a kis Jancsinak a nyakát kendővel, hogy a szél meg ne fújja. Hát a szél nem is fújta meg Jancsikát, hanem torokgyulladás, azt kapott. Az asszony panaszkolta, hogy a kendő okozta a gyulladást. Az öreganyó felforrant. Micsoda beszéd ez? Szó szóba. A két asszony csípőre tette a kezét: összecsatogtak. Baracs Imre az új papház áldomásáról érkezett haza. Csak elzöldült a nagy csatára. Nem is kérdezte, hogy mitől ég a tűz, csak mikor látta, hogy a felesége rányelvel az anyjára, őt is elfutotta a méreg, és felkapta a botját.”⁶ A drámaíró Gárdonyi ejti az anyót, helyette a novellában egyetlen mondattal („Az asszonyt tenyérén nevelték, mert egyetlen leány volt”) jellemzett feleséget teszi igen összetett figurává.

Juliban egyfelől könnyű meglátni az emancipált nőt, aki bántalmazhatatlanságában a feleség modern egyenjogúságát reprezentálja az archaikus,

férfiközpontú, falusi környezetben. Ugyanakkor nemcsak pozitív figura, főleg az első felvonásban nem az. Megtudjuk róla, hogy titkolózik férje előtt, még a kisfiú betegségét is elhallgatni készül előle. Aggodalmi alapján egy érzéketlen, primitív zsarnokot várunk betoppanni, helyette a feleségét tenyérén hordó, annak érzékenységét gyengéden tisztelő férj érkezik. Hét éve nem iszik Juli kedvéért – hogy korábban milyen lehetett a duhajsága, azt öccse, Matyi játékba hozásával illusztrálja Gárdonyi. Juli aggodalma, titkolózása így nem Baracs jelleméből, inkább saját szorongásaiból, önmagába zártaságából következik, ami miatt képtelen is igazán mélyen kiismerni férjét. E szorongásokból adódóan csak a látszatra van gondja: a módos szomszédasszony esetleges kritikájától ugyanúgy tart, mint a hivatalos látogatókétól, sokirányú megfelelési kényszerében mélyen zavaros énképet, lelki labilitást gyaníthatunk. Ennek köszönhető, hogy Baracs absztinenciájának súlyát sem méri fel, és – nem is négy szemközt, de a falu közvéleménye, mellesleg férfitársaság előtt! – ő maga biztatja ivásra. Baracs ekkor döbben rá arra, Juli mennyire nem érti meg őt: saját szemében a feleségéért óriási áldozatot hozó, nagy lelkierejű emberből egy csapásra ballácánna zsugorodik. Efőlötti haragjában, demonstratívén issza le magát a sárga földig, ez vezet azután ahhoz, hogy kezét emeljen Julira. A darab zárlatában előkerülő borosüveg Juli jellemfejlődésének a bizonyítéka – neki kellett megértenie férje cselekedeteinek valódi rugóját.

A Tündérlaki lányok című 1914-es novellában Heltai határozott, a mese műfaját felidéző mondattal kezd: „A Tündérlaki lányok hárman voltak. Kettő közülük tisztességes volt, egy pedig nem”,⁷ ezt a hármasságot meglepő módon áldozza fel Sáríka színre léptetésével az ugyancsak 1914-es, ugyancsak *A Tündérlaki lányok* címet viselő színműben. Sári és Boriska szinte alteregóig menő hasonlósága azután keserédes módon állítja vissza az eredeti hármasság teljességét, hogy azután Boriskától saját alteregója követelje a legsúlyosabb áldozatot: a lemondást az imádott férfiről, aki szintén a színdarabban jelenik meg először. A novella zárómondattal az első felvonást lezáró slusszpoénnak hagyja meg a szerző, aki az első felvonásba sűrítette a novella teljes konfliktusát – ezt azután Sáríka és Páz-

⁶ Gárdonyi Géza: *A bor*. In. G. G.: *Az én falum* II. „Gárdonyi Géza munkái”, Budapest, Dante, é. n., 90–102.

⁷ Heltai Jenő: *A Tündérlaki lányok*. In. H. J.: *A Tündérlaki lányok*. Budapest, Franklin-Társulat, 1914. 3–10.

mány (s persze a mellékalakok) segítségével a cselekmény szintjén is továbbépíti a színpadon.⁸

Az adaptáció másik szélsősége, amit Hunyady Sándor művel *Lovagias ügy* című novellája⁹ színdarabba írásakor. A *Lovagias ügy* egy hirtelen felindulásban elcsendült pofon macskajáját a sértett és a sértő fél összebéküléséig ívelő folyamatát dolgozza fel – mégpedig az azonos című novella és színmű két teljesen különböző történetben! Csupán a történet forrásául szolgáló konfliktust – no meg a címet – hagyja érintetlenül.

Az *ötpengős leány* című, 1935-ös kötetben megjelent novellában két bérházi lakótárs, két idős úr különbözik össze azon, ki szálljon be előbb a liftbe; az ugyancsak 1935-ben keletkezett színműben (és a belőle készült filmben) a titkárnőbe szerelmes, ugyancsak idősödő irodista addig sértegeti csókon kapott ifjú riválisát, a főnök unokaöccsét, míg az kezét nem emel rá. Emitt: az incidensről mit sem tudó két feleség spontán közeledése és a társasházi környezet szülte véletlen találkozások teremtik meg hosszú idő alatt a békülést. Amott: mindössze egyik déltől a másikig a sértő fél lelkipurdalása és a gyorsan ébredő szerelem közte és áldozatának leánya közt.

Ebben az adaptációban tűnik fel leginkább, mennyire eltérhet egymástól a novella hétköznapi valóságból kiinduló hatásmechanizmusa és a színpad megkövetelte teatralitás. A lift mint díszlet eltűnne a Vígszínház színpadán, helyette a tágas irodában indul a cselekmény. Két idősebb úr hétköznapi összeszólalkozása, egy fáradt nap végén, elmaradt udvariassági formulák miatt, ugyanúgy nem képes megfelelni a színpadi feszültség követelményének, mint a kibékülés hosszadalmas folyamata. Helyébe a szerelmi vetélkedés lép: Gizike, a körbeudvarolt titkárnő, finom cinizmusából fakadó jellemkomikumával sikeresen feledteti, hogy csak a pofon ürügyeként lépett színre. A szerelmi vetélkedés lehetővé teszi a generációs különbség beemelését is, amivel Virág sérelme és tervezgetett elégtétele még tragikomikusabbá válik. Sőt, ily módon, egy újabb főszereplő, Baba felléptetésével nemcsak a konfliktus, de a megoldás is a szerelemben jelentkezik, mégpedig a hirtelen, egyik napról a másikra ébredt, a drámai időűrítést tisztelő szerelemben. Két egyformán megbántott öregúr aszexuális

viszálya helyett, egy éretten vonzó nő és egy fiatalosan izgató leány bekapcsolásával, a szerelmes sértettől a megszerelmesedő sértőig jut el a történet, amelynek boldog befejezése azonban nem is a szerelmi boldogság, hanem Virág és Pali összebékülése. Két eltérő történetet látunk, a pofon szülte megaláztatás és a kiengesztelődés ugyanazon lelki fázisaival.

Inkább az a különös, hogy Hunyady ennek a két ennyire eltérő történetnek egyazon – pátoszában is gúnyos – címet adta, így irányítva a figyelmet a közös magra: jámbor polgárok az őket érő sérelemre kizárólag efféle harcias orvoslatot bírnak elképzelni. Fried Gusztáv mérnök és Gelb Lajos borkereskedő ugyanabba a polgári középosztályba tartozik, ahová Virág Andor, az Aesculap orvosi műszer-nagykereskedő cég főkönyvelője – csupa olyan körű, hátterű és származású (legalábbis a novellában egyértelmű a névválasztás) figura, akikről eleve nehezen tudjuk elképzelni, hogy párbajt vívjanak. Feltűnő, hogy Hunyady két különböző történetben is közölni kívánta furcsalkodását, amelynek célja talán a Horthy-korszak dzsentriszkedő-vitézkedő közhangulata feletti ironizálás lehet.

Általánosságban elmondható tehát, hogy a színpad speciális követelményei történeteinek továbbgondolására ösztönzik az írókat, és ez az erőpróba legtöbbször az eredeti változatoknál összetettebb, árnyaltabb, gazdagabb szövegeket eredményez.

De még egy, nagyobb összefüggésekbe illeszkedő hatásán is érdemes eltűnődnünk. Molnár egy novella-adaptáció révén szakad el *Az ördögben* bejáratott szalonvígjátéktól; Heltai pedig három könnyű nyári bohózata után előbb a *Nyári rege* című regényéből átírt darabjával (*A masamód*, 1910), majd 1914-ben *A Tündérlaki lányokkal* fordul a bohózat-tól a differenciáltabb színmű felé. A polgári színmű későbbi elkaptafásodásáról pedig, Dedinszky Zsófiát idézve, elmondhatjuk: „A Nyugat szerzői által kárhóztatott jelenség az a húszas évek végére Magyarországon kialakuló, egységes drámai forma, amely könnyen elsajátítható figura- és történetklicéből, valamint egyéni leleményként hozzáadandó könnyed, humoros dialógusokból épül fel. A darabok tematikája megfelel a kikapcsolódásra vágyó közönség igényeinek, végletekig leegyszerűsítve: szerelem és gazdagság együttes elérését példázzák

⁸ Lásd *A Tündérlaki lányokat* tárgyaló részletesebb elemzésemet: Győrei Zsolt: *Heltai Jenő drámai életműve*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 71–79.

⁹ Hunyady Sándor: *Lovagias ügy*. In. H. S.: *Az ötpengős leány*. Budapest, Athenaeum, 1935. 68–76.

megannyi variációban, technikájuk a múlt századi francia 'jól megcsinált' drámák bevált fogásaira épül.¹⁰ A Nyugat 1928-as, a magyar dráma válságára rákérdező ankétjának¹¹ sok hozzászólója keresi a dramaturgia új útjait. Márpedig az bemutatókat futószalagon szállító Vigszínházban a harmincas években csupán négy színmű ér meg száznál több előadást, köztük a *Lovagias ügy*, a Magyar Színháznak pedig éppen a színműírás és a magas iro-

dalom egyszeri találkozását megvalósító *A néma levente* lesz legünnepelebb sikere 1936-ban – ez a darab egy itáliai reneszánsz novella¹² adaptációja. Talán nem túlzás a dramaturgiai rutinmegoldások meghaladásának, az újat keresésnek egyik eszközt látni az adaptációban, hiszen ennek szükség-szerű kapcsolódása az eredeti, nem drámai műhöz szükségsszerűvé teszi a megszokott, untig használt dramaturgiai sablonok elvetését.

¹⁰ Dedinszky Zsófia: *Utószó*. In. Hunyady Sándor: *Lovagias ügy – Válogatott drámák*. Budapest, Európa, 2003. 508–509.

¹¹ A magyar drámaírás válsága. *Nyugat*, 1928/I., 173–198; 249–275.

¹² Matteo Bandello: *A néma levente*. In. M. B.: *A pajzán griffmadár*, Budapest, Európa, 1979. 455–466. ford. Romhányi Ágnes. Vö.: Koltay-Kastner Jenő: *A néma levente meséje*. It, 1975/I., 180–191.